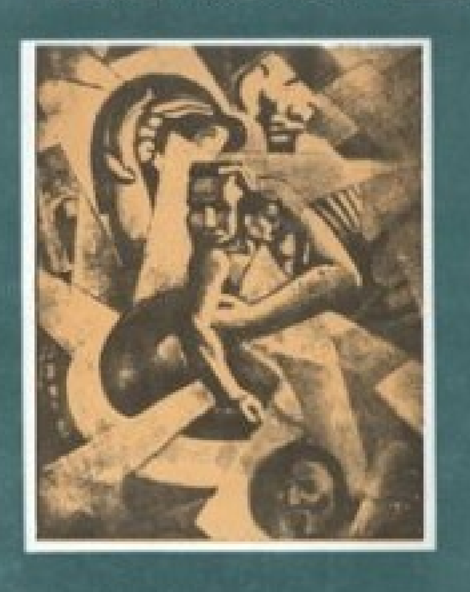
الفن التشكيلي المعاصر



شرح
وتحليل
عن
الجذور
العميقة
لهذا
الفن

المؤلف
أ.د/ حسن محمد حسن

ملتزم الطبع والنشر
دار الفكر العربي

د / حسن محمد حسن

أستاذ ورئيس قسم تاريخ الفنون ومواد التصوير
بكلية الفنون التطبيقية (سابقا)

الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر

الجزء الأول

ملتزم الطبع والنشر
دار الفكر العربي

لوحة الغلاف

من عمل المؤلف وموضوعها

الانتخاب الطبيعي أو البقاء للأصلح

« فأما الزّبد فيذهب جفاء ، وأما ماينفع الناس فيمكث فى الأرض

« قرآن كريم »

إذا كان قانون الانتخاب الطبيعى قد كشف عنه العالم شارلس داروين فى كتابه «أصل الأنواع» فى القرن التاسع عشر ، فإن هذا القانون الذى يشير إلى بقاء الأصلح قد نزل به الكتاب السماوى « القرآن » منذ أربعة عشر قرناً من الزمان ، حيث مثل لنا العناصر الضعيفة الهشة التى تتلاشى ولا يكتب لها الدوام ، بذلك الزبد الذى يبدو آناً كالرغاوى والفقاعات وآناً آخر كذلك الخبث الذى يتطاير من المعدن عند صقله، وكلاهما يتطاير ولا يبقى منهما شيئاً ، حيث يكون البقاء بعد ذلك للعناصر القوية المتماسكة النافعة ، تلك التى تمكث وتظل على ظهر هذه الأرض ، وهذا هو شأن موضوع هذه اللوحة الرمزية التى تمثل الطبيعة بصورة امرأة تتلقى على يديها الأجيال القادمة إلى دنيا الحياة فى صورة الطفل الهابط من رحم الأم . حيث تحتضن الطبيعة من الأجيال ما كان قوياً صامداً ، بينما تطرح بالعناصر الضعيفة الهشة إلى هاوية الفناء . وكما يسرى هذا القانون الإلهى على الإنسان من الوجهة الفيزيقية ، وكذلك شأنه من الوجهة الروحية ، وإذ يسرى بدوره على جميع الكائنات الحية، فانه يتضمن أيضاً فى هذا المقام مايصدرهن الإنسان من أعمال، حيث يبقى العمل النافع رغم ما يقوم فى وجهه من عقبات ومهاترات ، ويتلاشى مع الزمن كل إنتاج تافه مهما طال أمده .. ومهما دافع عنه أنصاره ، فصيره حتما الى الزوال .

ولقد رأيت أن أقدم هذا المثال فى هذه الصورة الرمزية بصدد الحركة الفنية المعاصرة التى سادها من العبث والهدم أقصاها من التطرف فى المرحلة الأخيرة . وحيث يكون الإبداع هو غاية الفنان ، كما هو جوهر كل عمل فنى ، فقد يبدو من خلال ذلك الانطلاق يوماما، بريق فجر جديد يتمثل فى أعمال فنية لفريق من الفنانين المتقدمين الجادين، أولئك الذين ينهجون فى إنتاجهم من الأساليب ما يتجه نحو الطريق القويم ؟

المؤلف



بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية

لما كان المبدع الأول وهو الله سبحانه وتعالى قد جعل قانون التطور من سنن الوجود التي تسود بناء هذا الكون، وإذا كان الكوكب الأرضي الذي نعيش عليه قد مر خلال الأحقاب العديدة من عمره الطويل (الذي يقاس بآلاف الملايين من السنين) بملايين التطورات والتقلبات والتحولات حتى أصبح على النحو الذي صار إليه الآن، إذ يحوي بين طياته سجلا حافلا بهذا التطور الهائل الذي شمل شتى كائناته ومتنوع كلياته وجزئياته. كما شمل كذلك حياة النوع الإنساني منذ نشأته الأولى، حيث لم يكن هذا التطور متعلقا بتكوين بنائه الفيزيقي فحسب، بل تضمن كذلك تكوينه الروحي والنفسي.

ولئن قال العلم كلمته فيما كشف عنه في بقاع عديدة من العالم عن تلك العناصر الإنسانية، التي عاشت في غمار الأحقاب والعصور، أنها كانت من حيث تكوينها متأخرة من الوجهة الفيزيقية، ثم تدرجت مع الزمن إلى أن صارت لها كل مقومات التكوين الإنساني الراقي.

فإن ما انطوى عليه هذا التكوين من إرادة التغير إلى الأفضل، إنما يمثل تلك القوى الدافعة للبشرية تدرجا نحو الكمال حيث لم يكن هذا التدرج عضويا فحسب، بل كان يصاحبه كذلك تدرجا آخر روحيا ونفسيا، يشير إلى ذلك الوعي الذي يشعر الإنسان بوجوده الشخصي، ويجعله أكثر فهما للمحيط الذي يعيش فيه، وأكثر احتمالا وقدرة على البقاء والتكيف مع متنوع صور البيئة التي تحيط به.. بل وأصبحت لديه كذلك إمكانيات

المقدرة على التأثير فيه . . حيث كان مرجع ذلك إلى تلك الخاصة الروحية التي نصطلح على تسميتها بالعقل .

إن النظرة التأملية العميقة إلى ذلك الماضي السحيق ، حين عاش الإنسان حقباً من الآماد والأزمان في ظلام العصور الحجرية ، إذ تكشف لنا كيف كان يبدع ويتفنن بحسب ما توحيه إليه فطرته وغريزته الجمالية من رسوم وتماثيل ، يسودها ذلك الطابع الفطري الساذج ، ثم كيف تقلب وانتقل من طور إلى طور فيما كشفت عنه الحفريات ، سواء من العصر الحجري القديم إلى العصر الحجري الحديث ، أو ارتقاء بعد ذلك من العصر الأورجينيشي إلى المجدوليني ، ثم انتقالا بعد ذلك إلى عصور الحضارات .

وإذا كانت هذه الحفريات المنقبة عن تلك العصور ، قد أماطت النقاب عن تطور إبداعه الجمالي في صورته التلقائية ، التي اكتسبت مع تطاول العهود صورة من الواقعية . تعبر عن عمق أحاسيسه الفنية ، وكذا مبلغ نمو مداركه ووعيه الجمالي . . فإن هنالك نظرة أبعد مما يرمى إليه بصرنا في تلك الأعمال الخشنة ، التي لم تبلغ مداها من النضوج ، وإن تضمنت مع ذلك قيما فنية فطرية . . ذلك أننا بتأملنا لهذا الإنتاج البدائي ، إنما نتأمل تلك البداية التي بدأنا منها ، سواء من الناحية العقلية أو العاطفية . . وكأننا ننظر في مرآة الزمن إلى أنفسنا منذ كنا على بداية درجات التقدم .

ونحن بهذه النظرة العميقة ، إذ نكتسب من تلك القيم الفنية التي أوحت بها القدرات الفطرية ببراءتها ونقائها ، ما تتضمنه من الأساليب الفنية الغزيرة في تنوعها ومبادئها ، تلك التي تعتبر كنزاً ثميناً من كنوز ذلك الروح الملهم الخلاق ، والكائن في ذواتنا منذ نشأتنا الأولى ، فإننا مع ذلك نرى أنفسنا مع ما بلغناه من نضوج حسي وعقلي ، أننا في مسيس الحاجة للاستزادة من ذلك المدد الفطري ، الذي يزود حركاتنا الفنيه المعاصرة بمدد لا ينفد في شتى

مذاهبها ومبتدعاتها . . حيث تتفاعل خبرات العالم الحديث فى القرن العشرين بكل ما تحفل به من ثقافات فكرية وفنيـة ، مع ثقافة فطرة العالم القديم التى فطر الله الناس عليها .

أجل . إننا بهذه النظرة الموضوعية ، إنما نعود إلى ذلك الأفق الغابر من آفاق وجودنا السحيق عبر الزمان والمكان . . وفى ذلك وحده ما فيه من الأحاسيس التى تحلق بإنسان الحاضر فى تلك التصورات التى تهز وجدانه وتدفع عقله وذكاءه إلى تأمل جانب من أعماق حياتنا جدير حقاً بالتأمل والنظر .

فإذا كانت الإنسانية فى عصرنا الحاضر من القرن العشرين ، تشعر أن ما وصلت إليه من تقدم وتطور حضارى مذهل ، حيث الوصول إلى الآفاق العلوية وصعود كائن بشرى إلى القمر عن طريق العلم التكنولوجى الذى بلغ ذلك المستوى العجيب . . فلا مناص حينئذ للعلم من أن يشق طريقه الصاعد فى سرعة رهيبة شأنه فى ذلك شأن ما يكشف لنا عنه فيما بين يوم وآخر عن كل ما يدهش ويثير .

ولما كانت الحضارة الفنية فى الآونة الحاضرة ، قد عادت بنا إلى حياة الفطرة كى تستمد منها عناصر فنية طوتها الآلاف من السنين . فلن تكون هذه العودة هى الأولى أو الأخيرة ، بل سبقتها فى الماضى رجعات ، وسيعقبها العديد من المرات ، فيما سيأتى به المستقبل من أزمان وأزمان .

ذلك لأن الدورة الحضارية للحياة الفنيـة بامتداداتها الحسية والمعنوية إذ تدور مع الزمن إلى أن تصل إلى ذلك الحد الذى تشعر فيه أن ليس هنالك من جديد يدفعها إلى الأمام . . فإذا بها تكر راجعة إلى الخلف ولكن على مستوى أعلى وفى طريق لولبى صاعد ، حيث تستلهم من فنون ذلك الماضى الشىء الجديد .

وإذ يكون الرجوع إلى ذلك الماضى يمثل العودة إلى مرحلة حضارية قديمة فى سالف العهود أحيانا ، فقد تكون العودة أحيانا أخرى إلى ماض سحيق فيما قبل عهود التاريخ .

وإن سنة التطور الدائم إذ تسير قدماً فى خط بيانى ما بين صعود وهبوط تبعاً لتطور الظواهر الاجتماعية فى حياة البشر ، وما قد يكون هنالك من ظروف وملابسات قد ينجم عنها تشتت وانحلال ، أو تماسك وترابط ونظام . . فإن التقدير الإلهى لسنن حياتنا الفكرية التى تقوم عليها مختلف المعارف العلمية ، يأخذ طريقه الصاعد بصورة مباينة للحياة الفنية ودون عودة أو رجعة إلى الوراء . . إلا أنه صعود منحدر ومتعرج إلى أعلى كشأن سلاسل الجبال . . حيث يكون الكشف عن أفق علمى لنظرية جديدة ينير الطريق لكشف علمى آخر على آفاق أبعد ، لا يصل إلى التطلع إليها سوى العباقرة النابهين بمناظيرهم العقلية وإمكانياتهم الفكرية . . وهنالك يكون الانتقال من قمة إلى قمة شأن متسلق الجبال أولئك الذين تتبعهم فى مسيرتهم قوافل الأجيال على امتداد الطريق .

بيد أن التطور الفنى فى العصر الحديث من القرن العشرين، قد أخذ اتجاهه اللولبى الصاعد عموديا بميل . . ذلك لأن أطرافه قد تشابكت مع تلك المنحدرات العلمية . . حيث أصبح الفنانون المعاصرون الذين يطمحون إلى حركة تقدمية اندفاعا إلى الأمام ، يستلهمون من النظريات الفكرية ومبادئها العلمية والفلسفية ، ذلك المد الفكرى الذى يدفع بالحركات الفنية فى خط أقرب إلى التوازى مع تلك القفزات العلمية الهائلة ووثباتها الجريئة . . إذ لا مفر للفن بعد ذلك من أن يصير ملازما للعلم ومصاحبا له فى ركب التقدم ، حتى يأمن عاقبة التخلف أو الجمود ، أو أن يأخذ العلم بيده على الدوام . . ! أجل . إنها إرادة التغيير والطموح إلى مستوى أفضل لدى رواد الفن

وقادته ، فى سبيل استحداث كل مبدع فنى جديد يرتقى بوعينا الجمالى وأحاسيسنا ، حيث التسامى بها إلى مدى لم يكن معهوداً من قبل ، ومن ثمّ كان على الباحث عن تلك الجذور العميقة للحركات الفنية المعاصرة ، أن يعمل فى دائرة كبيرة ، تمثل تلك البانوراما التى تضم شتات ذلك التراث العظيم ، (وما اشتمل عليه من علوم وآداب وفنون ، وآراء وأفكار ونزعات وميول..) الذى خلفته الإنسانية وراءها منذ فجر وجودها وعلى امتداد عصور التاريخ.. وأن يتأمل عن عمق ذلك التحول الذى يأخذ سيره فى صيرورة مستمرة مع الزمن ، وكذا تلك الارتباطات والانعكاسات والمؤثرات والتفاعلات بين عناصرها الفكرية والوجدانية ، حتى يستطيع أن يستخلص النتائج المتطورة التى هى بمثابة المادة التى يهدف إليها هذا الكتاب.. وهذا هو ماحرصت على أن أوفره للقارىء الكريم ، فى هذا الجهد المتواضع وبقدر المستطاع . . .

والله سبحانه ولى التوفيق ؟

الهرم فى أول أكتوبر سنة ١٩٧٢

المؤلف

مقدمة الكتاب

إننا إذا تأملنا الأصول التى قامت عليها المعرفة الإنسانية فى مختلف نواحيها من علمية وفنية ، وحاولنا التعرف على جذورها العميقة فى الوجود الإنسانى . فإنها تقودنا إلى أغوار ذلك الماضى البعيد عبر التاريخ ، حيث العصور السحيقة منذ أن انبثق فجر الحياة الإنسانية على هذا الكوكب الأرضى ، طالما أنه لم يكن هنالك بد من الوصول إلى الجديد المستحدث فى الفن ، إلا بالعودة على نحو ما ذكرنا إلى عهود الفطرة البدائية وأساليبها الفنية الساذجة .

بيد أنه ليس الهدف من العودة إلى نقطة الابتداء أن ذلك يعنى التقليد الحرفى لأعمال البدائيين ، وإنما هى عودة مع الارتفاع بها إلى المستوى الذى بلغته ثقافتنا الحاضرة فى القرن العشرين ، والاستفادة من أساليبهم الفنية العديدة ، وما تنطوى عليه من تلقائية وبراءة فى التعبير .

ولما كان الفن المعاصر بمختلف مذاهبه واتجاهاته المستحدثة يتخذ قاعدة عامة يستند إليها فى متشعب أشكال وصور الأداء التشكيلى ، إذ تقوم على صوفية التعبير التى تكشف فى الأعمال الفنية عن جواهر الأشياء والمعانى والمضامين التى تمثلها دون مظاهرها القابلة للتغير والتحول ، فلقد وجد الباحثون التقدميون من الفنانين فى تلك الاتجاهات التشكيلية لإنتاج البدائيين وتخطيطات رسومهم الممثلة فى متباين أشكالها لحياتهم الفطرية ، وفى مخالفتها لأوضاع الطبيعة ، وما تتسم به من صوفية بدائية ، وذلك بالإضافة إلى استنارتهم فى المبادىء الفنية لمذاهبهم التقدمية من النظريات العلمية والتأملية ما يمكنهم من الوصول إلى الهدف المنشود ، ومن ثمّ كان الفن المعاصر يمثل

تلك الفكرة الفنية التى اجتمعت فيها صوفية العالم القديم وما أسفرت عنه من مختلف أساليب الأداء ، ممتزجة بصوفية العالم الحديث وتطوره العقلى والوجدانى من حيث الفكر والحس والتصور من أجل الوصول فى الابتداع إلى آفاق جديدة من عالم الفن .

فلقد يكون من الأهمية بمكان فى هذا السبيل أن نتعرف بصورة عامة عن جذور تلك المعرفة الفطرية وكيف كان نشوءها وتطورها إلى أن بلغت ما وصلت إليه فى عصرنا الحديث .

وإذا كانت كلمة المعرفة تؤدى ذلك المعنى الدقيق المتعلق بالتصورات الفكرية فحسب ، فإنى أهدف هنا إلى المعرفة الشاملة ، التى تشمل كلا من الجوانب العلمية وكذا الجوانب الفنية على حد سواء . نظراً لما لهذين الجانبين من الأهمية ، فيما يشير إليه هذا الكتاب من حيث البحث والتنقيب عن الجذور التاريخية ، التى استقى منها الفن المعاصر ، تلك العناصر الرئيسية التى

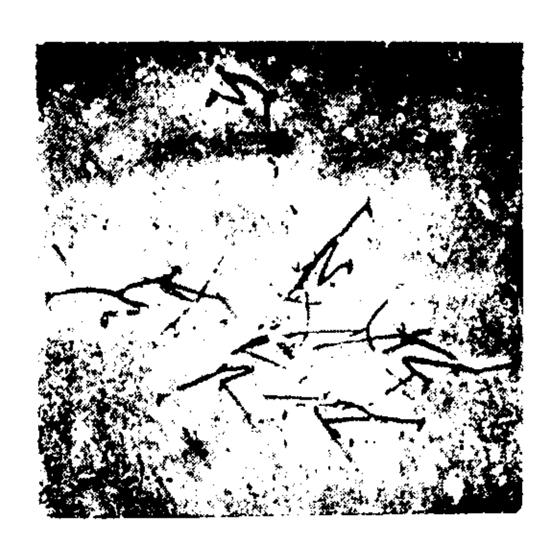


(شكل ١)
الرقصات الدينية ذات الأقنعة لدى البدائيين

تقوم عليها مختلف مذاهبه الفنية ، حيث كانت الأساليب الفنية البدائية من أبرز هذه العناصر .

وكان من الضرورة الحتمية للتعرف على نشوء تلك الثقافة البدائية السابقة على عهود التاريخ ، أن نتصور ذلك المحيط القاسى الذى كان يعيش فيه

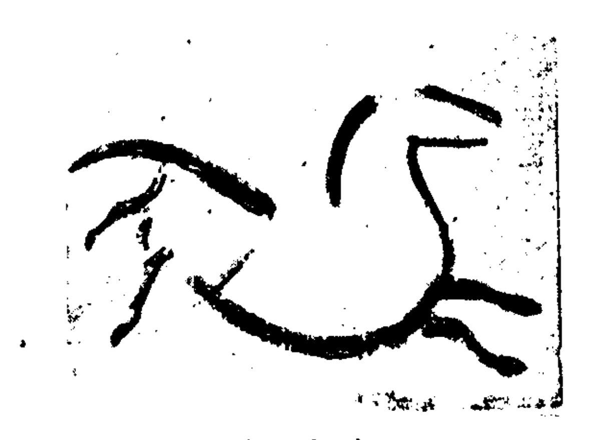
إنسان البداءة مهدداً بين ضراوة الطبيعة (رغم ما تتسم به من جمال) وبين قسوة أدغال الفطرة الأولى ، حين بدأت حياة هذا الإنسان يعتمل فيها الخوف من المجهول ، ومن عوادى الطبيعة التى يعيش فى كنفها ، كما صاحب هذا الخوف أيضا ، الأمل والرجا فيما تغدقه الطبيعة ، على ذلك الذى خرج فى الصورة الإنسانية (من غمار الحيوانية) من العوامل النفعية . فبينما كان لمؤثرات كل من الخوف والرجاء فاعليتهما وبواعثهما على وجود الحافز الفكرى ، الذى يدفعه إلى التأمل فى عالم بدا له مليئاً بالأحاجى والألغاز .



(شكل ٢)
منظر بانورامى بدائى لساحة قتال تبدو فيها سرعة الحركة وحماس المقاتلين

بينما بدأت من هذا المحك الفكرى تتسلط على تصوره البكر أوهاما لصور عديدة ومتنوعة من الأساطير والخرافات ، حيث كانت الخرافة هى الغذاء الروحى الذى ساعد على تفتح وجدانه . كما صاحبه أيضا تفتح بطىء لبذرة العقل ونموها ، ومن هنا بدأ اعتقاده فى العالم الروحى الذى يجيش فى دقائق هذا الكون من كلياته وجزئياته ، وصاحب هذا الاعتقاد تلك الصوفية الوثنية لعصور البداءة ، فألّه الكائنات الحية والأجرام السماوية ، واتخذ

من ظواهرها الكريهة والقاسية تصورات لآلهة الخير وآلهة الشر ، وتشعبت من تصوراته الخرافية أنواع من المعرفة تخدم أغراضه النفعية . وحذاء ذلك كانت معرفته الغريزية لمعدات الصيد وأسلحة الدفاع وسكنه فى الكهوف التى كان ينحتها فى الصخور ، حيث عرف كل ذلك فى سبيل الحفاظ على كيانه مدفوعا بغريزة حب البقاء . وكما كان الجانب الوجدانى (الذى نسميه علميا بالحدس اللاشعورى) هو الينبوع الذى نبع منه استلهامه لتلك العقائد الوثنية، فإنه يمكن القول كذلك بأن هذا الحدس الفطرى، كان نفس الينبوع الذى نبع منه أيضا الإحساس بما فى الوجود والطبيعة المحيطة به من تشكيل وجمال ، واذ ذاك بدأت ملكته الإبداعية تشق طريقها التلقائى بأسلوب ساذج التعبير عن طريق المحاكاة ، فيما أبدع من رسوم الأشخاص وصور الحيوانات



(شكل ٣)

تصوير حائطى بدائى لحصان فى أسلوب غاية فى التبسيط مع براعة التعبير من الحركة (من كهف التاميرا بأسبانيا)

على جدران كهفه (ثم قادته هذه الملكة بعد ذلك عندما بلغ مرحلة الارتقاء فى عصور الحضارات الأولى إلى التفنن والابتكار) فكان هذا الفن التلقائى هو النواة الأولى للفن الجميل فى أعمال النحت والتصوير . ولم يقف نشاطه الجمالى عند هذا الحد فحسب ، بل تعداه إلى ابتداع مختلف الأساليب

الزخرفية التى جمـل بها مقابض أسلحة دفاعه وأوعيته التى صنعها من الطين المحروق بعد اكتشافه للنار ، حيث عرف كذلك صناعة الأثاث والأدوات التى تفى باحتياجاته فى صورتها البدائية المبسيطة .

ومن ثم نرى فى أساليبه الزخرفية ذلك الطراز الذى أوحت إليه به فطرته.. وهو الطراز الذى يسود معظم الأعمال البدائية فى أنحاء مختلفة من العالم ، كما كان له صدى بعد ذلك فى عصور الحضارات ، إذ يقوم أسلوب هذا الطراز الذى يعتبر نواة لتفننه وابتكاره (كما أنه قيمة جمالية فطرية) على تغطية جميع مسطحات نماذجه الصناعية ، وقد أطلق الجماليون على هذا الأسلوب اصطلاح

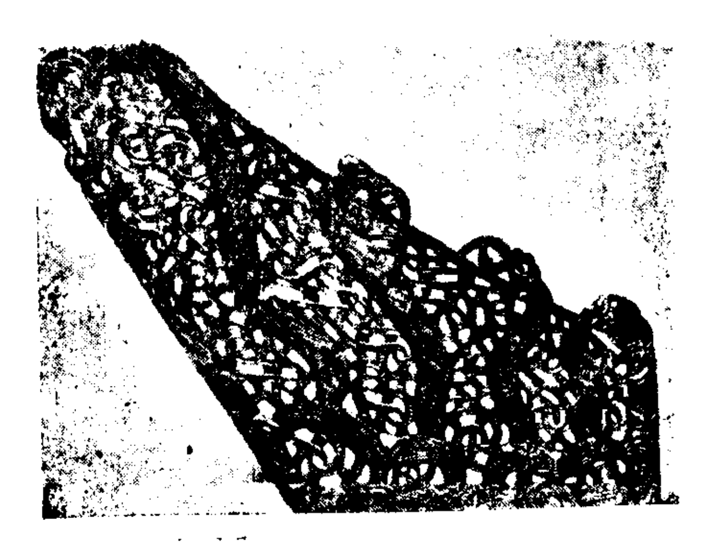


(شكل ٤)

حلية لذراع من الفن الزنجى

(الفزع من الفراغ) ، حيث يفهم من هـذا الاصطلاح أنه يعبر عن حالة سيكلوجية تتعلق بذلك الإنسان البدائى تبعاً للمؤثرات البيئية ، وبالإضافة إلى ما سـبق ، فلقد تنوعت مبتـكراته الزخرفية فى الأداء الفنى ، فبينما نرى

منها ما يتضمن أشكالا لكائنات حية من آدمية وحيوانية، ذات واقعية نسبية في تخطيط متناه في البساطة ، يحدد أشكالها الخارجية ، بينما نرى أحياناً تلك الكائنات في صورة هندسية تجريدية . . وأحياناً أخرى كان يتخذ أشكالا هندسية صرفة بعيدة كل البعد عن الأشكال الحيّة . . ولا ريب في أن كل هذه الاتجاهات الفنية البدائية في ذلك الزمن الغابر . كان لها صدى قوياً بعد ذلك حيث العصر الحديث في كل من المذاهب الوحشية والتعبيرية والتكعيبية والتجريدية الخ . . حين كانت مصدراً غنياً يستقي منه الفنانون المعاصرون على مختلف مذاهبهم، أساليب أدائية مستحدثة ، تتخذ اتجاها مضاداً الأساليب الأكاديمية المعهودة بواقعيتها الدقيقة .



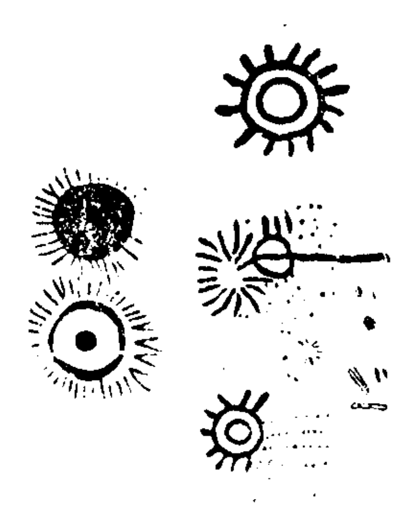
(شكل ٥)
أسلوب زخرفي لمقدمة السفينة من أعمال قبيلة الموري (نيوزيلندة) البدائية

ولقد نستطيع القول بعد ذلك ، أن هذه الأساليب البدائية التي اتبعت في زخرفة أمتعتهم وحاجياتهم ، إن دلّت على شيء ، فإنما تدل على تفهمهم لتطبيق الفن على الصناعة ، حيث كان في هذا الاتجاه بداية الخطى في الفن التطبيقي، الذي يمثل الفن في صورته النفعية ، كما صار بعد ذلك كل من التفتح

الوجدانى والنمو العقلى يأخذان طريقهما جنباً إلى جنب ، فى تكوين هذا الإنسان وتدرجه نحو التطور الأفضل ، الذى استغرقته الآلاف من السنين فى غمار العصورية الحجرية وذلك بالانتقال من العصر الحجرى القديم إلى العصر الحديث . إلى أن عرف أعمال التعدين ، مرتقياً فى مسيرته الصاعدة بعد ذلك إلى العصر البرنزى ، ومنه كان الانتقال سريعا إلى عصور الحضارات الأولى .

ومن ثم كانت تلك المعرفة الأولى فى صورتها الغيبية تقوم على السحر والتنجيم ومعرفة الكواكب ، إذ تمثل البداية الجذرية لأصل العلوم . وهنا نرى كيف تطور السحر إلى الكيمياء ، وتحول التنجيم ومعرفة الكواكب إلى حيث تكون البداية التى بدأت منها العلوم الرياضية والطبيعية والأبحاث الفلكية .. وكيف انتقلت حياة الجماعة التى كيفت نظمها الفطرية تبعاً لمقتضيات البيئة من حتمية التضامن من أجل العيش ، إلى الأسس التى استندت إليها الأوضاع الاجتماعية فى صورتها الديمقراطية ، حسبما كان ظهورها فى بعض العهود التاريخية وكما هو شأنها الآن فى عصرنا الحاضر ، فى مختلف النظم الاشتراكية .

فإذا كان هذا هو شأن بعض جوانب المعرفة فى صورتها العقلية . فإن الأساطير والخرافات . وما تحوم فيها حول عالم الروح والجن والشياطين ، إلى غير ذلك مما حفلت به تلك العهود الغابرة من معتقدات وعادات وتقاليد وطقوس كانت نواة للأدب . ذلك الفن الذى نمت صورته الأسطورية فى العصور المصرية القديمة . التى تمثل أول حضارة إنسانية عرفها تاريخ العالم . إذ نجد فيها صدى للكثير من الأساطير الغيبية البدائية على



(شكل ٦)
تصوير حائطى من أعمال البدائيين عن الأجرام السماوية تمثل بداية تصوراتهم الفلكية

النحو الذى ترسبت فيه تلك الأساطير فى العقائد المصرية كما هى ممثلة فى كتاب الموتى وفى تلك القصص التى تدور (حول ثالوث أزوريس وإيزيس وابنهما حورس، ثم ست فى الجانب المضاد من جوانب الصراع) بين الخير والشر وذلك إلى جانب ما تحكيه الخرافة فى قصة كل من الأخوين والغريق .. وما كان لهما من أثر بعد ذلك فيما ترويه حكايات ألف ليلة وليلة عند العرب ، وفيما تناقلته عنها الشعوب من صور مختلفة لهذا الأدب الفطرى البديع .. ولا ريب فى أن ذلك العالم الذى كانت تسوده الأحاجى والألغاز، كان لانعكاسه فى الإحساس الجمالى لذلك الإنسان الفطرى أبلغ التأثير . حين اتخذت معظم تعبيراته الفنية ، عن الكثير مما يراه ومما يريد أن يقوله ، عن الغموض الذى يغلف ذلك العالم الذى يحيط به ، بالأسلوب الرمزى سواء كان ذلك فى أعمال النحت أو التصوير ، ومن ثم كان الفن على هذا النحو فى صورته التلقائية البدائية . التى تستند إلى تصورات الطفولة ولزماتها . تلك التى تطورت مع الزمن إلى واقعية نوعية . تحتفظ بسمات تلك القيم الفنية الفطرية . التى كان لها أبلغ الصدى فى الفن المصرى . وكذا فى مختلف فنون الحضارات الأولى من السومرية والفارسية والهندية والصينية بمتشعب جوانبها ومتفرع اتجاهاتها .

وهنا نرى أن كلا من فنون البداءة والحضارات الأولى . كانت بمثابة المنجم الزاخر الذى لاينضب له معين . والتراث الفنى الجذرى الذى استمدت منه فنوننا المعاصرة شتى الأساليب الأدائية لمذاهبها الفنية . التى ظهرت فى مدرسة باريس التقدمية . وانتقلت منها بعد ذلك إلى المراكز الفنية فى مختلف الأنحاء العالمية .

وهكذا كانت تلك الاتجاهات الفطرية مصدراً غنياً لما تفرع عنها بعد ذلك من تيارات قد يصعب حصرها ، مما جادت به قرائح فنانى العالم من صور الإبتكار والابداع فى القرن العشرين .

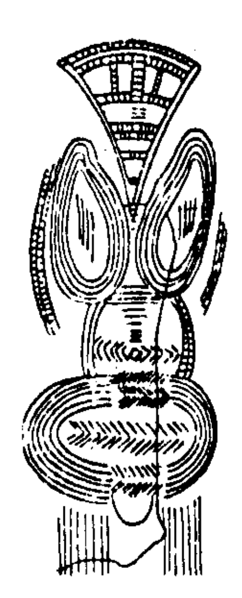


(شـكل ٧)
(من الفن الشعبي) فرحة تمليك الأرض للفلاحين
للفنان حسيب عيسى

ولما كان العلم الحديث الذى يعالج فنون العالم القديم بالبحث فى شتى جوانبه لأمم مختلفة فى تلك الحقب والأزمنة السحيقة على أضواء علوم النفس والاجتماع والأساليب التربوية، التى ينطوى تحت لوائها ضمنا فنون الأطفال والفنانين الشعبيين والبدائيين، الذين يعيشون بين ظهرانى الشعوب المتحضرة، مع المحافظة على تقاليدهم المتوارثة منذ آلاف السنين.

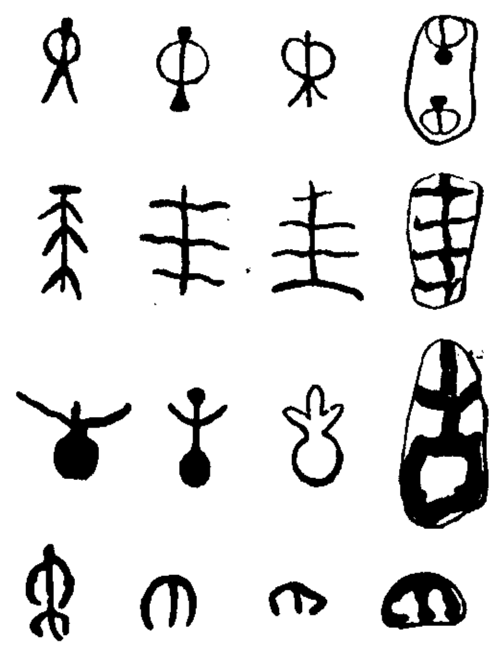
فقد كشفت هذه الأبحاث عن أثر اللاشعور وتلقائية التعبير فى تلك الأساليب الرمزية والاتجاهات السحرية التى تخضع فى تصوراتها وخيالاتها الحالمة لعالم مافوق الواقع، الذى اتخذ صورة مهذبة فى فنون الحضارات الأولى..

حيث كان لذلك صداه فى ظهور النظرية السير يالية ، التى تعتبر نتيجةمباشرة لأبحاث سيجموند فرويد فى التحليل النفسى ، الذى يعمل على حل رموز عالم الأحلام تبعاً للمعجم السيكلوجى ، الذى يتخذ لكل رمز أو إشارة معنى يرمى إلى كوامن العقل الباطن من شتى صور النزعات والميول والرغبات ، وتبعاً لذلك كانت نتيجة هذه الأبحاث أن صار فن اللامعقول (السيريالية) الذى يعتبر الآن من أبرز سمات عصرنا الحاضر ، أثراً من آثار ذلك الماضى البعيد ، كما كانت بعض تلك الظواهر الفنية فى صورها الخشنة القائمة على أوضاع هندسية لأشخاص وحيوانات ، نواة لذلك الفن التكعيبى ، الذى وجدت نظريته امتداداً لها فى ضوء الكشف العلمى عن تلك البلورات المعدنية الميكروسكوبية ، وذلك بالإضافة إلى الأوضاع الفنية للتكعيب ، تلك التى كان الرائد الأول لها فى العصر الحديث هو الفنان سيزان . . وذلك قبل أن يتناول كل من الفنانين بيكاسو وبراك ، الأساليب التكعيبية فى أدائهما التصويرى . . وأنه بالرغم من الآراء الفلسفية التى سادت عهود الإغريق لجماعة الفيثاغورثيين ، أولئك الذين كانوا يرون أن الجمال يقوم فى الطبيعة على اسس تجريدية ، رياضية هندسية وعددية . . وما كان لذلك من صدى فى آراء شوبنهور الجمالية ، التى ترى أن جميع الفنون تطمح إلى ما بلغته الموسيقى من تجريد ، فإن العالم القديم كما كان يعبر عن مكنون نفسه بوسائله الرمزية، فقد كان إلى جانب ذلك يجنح إلى التجريد الذى ما هو فى حقيقته إلا فراراً من عالم الواقع ، لقسوة العيش فى تلك البيئات الموحشة ، حيث كان يلجأ فى فنه إلى مختلف



(شكل ٨)
رسم بدائى بالحفر على عظم الماموث يمثل امرأة فى أوضاع زخرفية هندسية تعبر عن خصائص جسم الأنثى . من إنتاج نهاية العهد الأورجنيشى

الأساليب التي تعكس حالته النفسية تلك التي تعمل على تبسيط الأشكال الطبيعية بشتى الطرق (حيث نرى انعكاساً لهذا النوع من التبسيط فى صورته الانفعالية الوحشية بتحديداتها القاسية وألوانها الصارخة ، لدى مدرسة ماتيس الحوشية ، وأتباعه أمثال ماركيه وديران وغيرهما ، سواء كان ذلك عن طريق استخدام الخطوط الهندسية ، أو بحذف الكثير من التفاصيل التي تزدحم فى خطوطها الخارجية ، حيث من هنا خرجت نظرية التجريد التي تتخذ منزعا صوفيا ينتقل بالأشياء وأنواعها من الجزئيات إلى الكليات . . ومن الصورة الفردية إلى المطلق الميتافيزيقى ، الذى يمكن مشاهدته ، إذ يعبر عن الفكرة الميتافيزيقية الكامنة فى عوالم الكائنات . . إذ تبدو متألقة فى العمل الفنى بالأسلوب الذى يحد من واقعية أشكال الطبيعة . على النحو الذى نجد صوره التجريدية المتباينة فى شتى المدارس



(شكل ٩)
صورة رمزية بدائية لأشخاص وحيوانات من العصر الحجرى القديم بأسبانيا

المختلفة بأساليبها المتنوعة تبعاً لمذاهب مبتدعيها . كما هو الحال لدى كل من كاندنيسكي وكوبكا ، ماليتش وموندريان وفان ديسبرج ، ومن ثم كانت نزعة التجريد أكثر شيوعاً عما عداها من النزعات الفنية الأخرى فى عصرنا الحاضر .

بينما كان الحال مع الأساليب التعبيرية ، التى وإن كنا نجد جذورها قائمة فى الفنون البدائية الزنجية ، فقد اتخذت فى العصر الحديث طرقاً متباينة تكشف عن الانفعالية الجمالية للتعبير بتلك الإثنينية ، التى تشيع فى ذلك الإنتاج ، الذى يجمع بين كل من التعبير بالحركات الجسدية ، وكذا النفسية ، التى ترتسم على صفحات الوجوه على النحو الذى نراه فى المناهج الفنية ، تلك التى ابتدعها كل من فان جوخ إمام هذا المذهب ، وكذا فى إنتاج كل من تولوز لوتريك ، ومونخ وغيرهما .

إلا أن التعبير عن الحركة (من حيث رؤية الأشياء فى صورتها الحركية) ذلك الذى لم يكن معهوداً فى الفنون العالمية بالإجمال حتى بداية القرن العشرين ، قد وجد طريقه فى الفن منذ ظهور النظرية الفنية المستقبلية ، وهى التى استوحى أسسها القاعدية من النظرية العلمية (النسبية) ذلك الشاعر الإيطالى مارينتى وأتباعه من فنانى ذلك الاتجاه التقدمى (أمثال جاكوموبالا ، بوتشونى وسيفيرينى) الذى هو صدى للأبحاث العلمية البصرية فى نطاق الفن ، حيث كان لهذا المذهب أثره وانعكاسه فى ذلك الاتجاه التجريدى الذى سار فيه كل من نعوم جابو وبفزنر الروسيين ، والذى أطلقا عليه اصطلاح « الفن البنائى Constructivism » وإنه بالنظر إلى أن مذاهب الفن المعاصر فى صورتها العامة تشير إلى انعكاس الأبحاث الحديثة بنظرياتها العلمية والفلسفية إلى نطاق الفن ، فإننا نجد إلى جانب نظريات التحليل النفسى والتبلور والنسبية ، نظريات أخرى تقوم على أسس نووية ، تتعلق بالذرة وتفصيلاتها التحليلية ، بما تنطوى عليه من بروتون والكترون وفوتون ، والصور الحركية للألكترونات حول

نواتها ، وبالإضافة إلى ذلك انعكاس العلوم الميكانيكية إلى الإنتاج الفنى فى كل من اللوحات والتماثيل ، وإلى جانب ذلك علوم الضوء والإشعاع والموجاتها الحيودية وغيرها من الموجات الضوئية التى تكشف عن سر بناء الكون . مما أماط العلم عنه اللثام عند تحطيم كل من نواة الذرة وكهاربها (الأكترونات) على حدة .. بل وكذلك التعبير عن تلك القوة النووية الخارقة الكامنة فى تلك اللبنة (الذرة) التى يقوم عليها البناء الكونى بأجمعه إلى أن بلغ التطرف فى هذه النظريات مداه ، حيث ظهور الاتجاهات اللاموضوعية والعشوائية الخ .

فإذا كانت هذه المذاهب التقدمية قد اتخذت فى الأصل ، لكى تكون امتداداً متطوراً ، أو أنها رد فعل لتلك الاتجاهات الفنية سواء القديمة منها ، أو ما يقوم على أوضاع واقعية أو انطباعية (تأثرية) تلك التى نطلق عليها (اصطلاح الأكاديمية أو الكلاسيكية) بما تشمله جميعاً من أوضاعها الواقعية المطابقة للطبيعة ، كى تكون ميداناً للابداع والابتكار الذى يدفع بعجلة الفن كى تلاحق فى سيرها ذلك التقدم العلمى الذى يندفع صعوداً كالصاروخ الذى يخترق أجواز الفضاء (والذى يمثل تلك السمة التى تتسم بها المرحلة الأخيرة من عصرنا الحاضر) ، فإننى مع ذلك ممن يسلمون بتلك الحركات التى هى صدى للعلم فى نطاق الفن ، على أن تكون قائمة على ابتكار له أصالته الفنية ، ذلك الابتكار الذى ينطوى على قيم فنية ترتفع بالمستوى الفنى وتنهض به ، ولا يهم فى هذا السبيل نوع المذهب ونظريته ، أو الأساليب التى ينهج الفنان عليها .. وعلى أن يكون للعمل الفنى شكلا ومضموناً ، ولا يمنع بعد ذلك وجود الأسلوب الابتكارى الجمالى ، المنحرف عن الأوضاع الطبيعية فى كل من الخط والمساحة واللون .. نظراً لما لهذه المبادىء الفنية من طاقات تشكيلية وجمالية لا يمكن حصرها سواء فى الفن المطابق أو فى أى مذهب من مذاهب الفنون المعاصرة .

أما إذا كان التجديد يتخذ طريقه كيفما كان الأمر لمجرد العبث ، الذى ينهار بالفن إلى ذلك الحد،الذى لا يكون معه هنالك أى تمييز بين عمل الفنان المبتكر ، وعمل الجاهل الذى لايفقه عن الفن شيئاً . كما هو الحال فى تلك التخبطات العشوائية التى تحط من قدر الفن . وتهبط بمستواه إلى الحضيض..! ثم بعد ذلك نرى من يطلقون على أمثلة ذلك السلوك بأنه الانطلاق إلى آفاق غير محدودة ..! فإنى مع ذلك أرى أن للانطلاق الأسس والقواعد التى ينطلق منها ، حتى يكون للفن كياناً ووجوداً .

ومن أجل ذلك كانت موضوعات هذا الكتاب تعالج فى جدية تلك الجذور التى كانت المصدر الذى استمد منه الفن المعاصر مذاهبه واتجاهاته (التى لها مكانتها الأدائية) ونظرياته وأسسه وقواعده التى استندت إليها صور الأداء فى أعمال النحت والتصوير ، ثم تحليل وتوضيح عن الآراء الجمالية والأساليب الأدائية ، التى يمكن أن تنير الطريق فى متاهات الفن المعاصر ومذاهبه وتياراته المتشعبة إلى اتجاه أفضل،مع شرح بعض النظريات بأقلام بعض مبتدعيها حتى يمكن للقارىء العربى التعرف على أصول هذه المذاهب فى صورة أكثر شمولا ووضوحاً .

الفن التشكيلي المعاصر

يمثل صورة متطورة عن فنون الماضي

إذا كنت فى كتابى السابق « الأصول الجمالية للفن الحديث » قد تحدثت عن بعض الخيوط التى تنسج قصة الفن ، لكى أبين تلك التيارات الخفية والعوامل الرئيسية ، التى لعبت دوراً هاماً فى تلك الظواهر الفنية التاريخية منذ العهود الكلاسيكية حتى عصرنا الحاضر . فذلك بالنظر إلى أنى عندما أتأمل كلا من الفن القديم والفن الحديث إنما أتأملهما من خلال تلك البانوراما الهائلة للفن العالمى . والتى تجمع بينهما فى صعيد واحد ككل .. وذلك على أعتبار أن الفن المعاصر باتجاهاته التقدمية إنما هو امتداد للتجارب الفنية فى حركاتها المتطورة منذ ماقبل التاريخ إلى الآن .. وبالرغم من القول بأن الحركات الفنية المعاصرة . تتخذ طابع رد الفعل فى أساليبها وطرق أدائها المتباينة ، لما كانت عليه أوضاع وأساليب الفن القديم . الذى ينتهى بالحركة الانطباعية (التأثرية) ، التى تعتبر آخر حلقة من حلقاته التطورية فى تلك السلسلة الطويلة .

فإنه طالما كان الفن المعاصر (المودرنيزم) سواء فى التصوير الذى يقوم فى مختلف أنواع الأداء ، مهما تنوعت وتعددت ، على مبادىء فنية تشمل كلا من الخط والمساحة واللون ، وما تتضمنه هذه المبادىء من طاقات ابتكارية غير محدودة ، برغم ذلك الحشو الذى أضيف إليها فى الأساليب المتطرفة من استخدام الخامات المختلفة ، أو فى النحت الذى يتعلق بمجسمات الأشكال المحسوسة ، والذى يستند بحكم طابعه الفنى من حيث الشكل إلى الكتلة . مهما اتخذ فى هذا السبيل من الأساليب التجريدية بدلا من الجص أو الخشب أو البرونز ، تلك العيدان الحديدية التى تعبر بصورة جديدة عن الشكل ، فإن هذا التعبير مع ذلك لا يخرج بأى حال عن إعطاء شكل جوهرى للكتلة فى صورة مجردة .

ومن ثم فإني أرى أن هـذا الفن المعاصر لا يخرج عن كونه صورة متطورة لذلك الفن المطابق للطبيعة ، مهما تجرد عن الصورة العضوية ومهما خرج على أشكال الطبيعة بانحرافاته وتشويهاته ، إذ هو على أى صورة من تلك الاتجاهات المستحدثة والتي تتخذ سواء ذلك الطابع التقدمي ، أو ذلك الطابع الذى يميل إلى الفوضى والانحدار ، (من حيث انعدام القيم الفنية وصرف النظر عن القيمة الجمالية ، وذلك لأنه بانعدام القيم الفنية التي هي أساس الابتكار لا يكون هنالك فن على الإطلاق !) فهو على أى حال ذلك الفن التشكيلي الذى سبق تحديد الأسس الجوهرية التي يقوم عليها . . ومن هنا يظل الامتداد قائماً بين اتجاهات ذلك الفن المطابق فى صوره العديدة من الكلاسيكية والأكاديمية والرومانسية والواقعية إلى الانطباعية (التأثرية) وبين الاتجاهات التقدمية المعاصرة من تكوين موحد « تركيبية » وتعبيرية ووحشية إلى تكعيبية وتجريدية وكذا إلى مآليه «مستقبلية» ، وسيريالية .. الخ حيث تعتبر المرحلة الممثلة للمعبر الموصل فيما بينهما متحددة بالانطباعية الحديثة ، إذ هي حلقة الاتصال بين هذين النوعين من الفن . . ذلك لأنه من الخطأ البين الفصل بينهما ذلك الفصل التام . . لأنه لولا تلك الحلقات التطورية التي ظهرت فى القرن التاسع عشر منذ ظهور الرومانسية والتي أدت فى النهاية إلى الانطباعية (التأثرية) ثم الانطباعية الحديثة ، لم يكن من السهل الوصول إلى تلك المبادىء والنظريات المستحدثة ، التي قامت عليهما أساليب الأداء المختلفة فى الفنون المعاصرة ، بل ربما تطلب الأمر وقتا أطول بكثير لضرورة وجود تلك العوامل التي مهدت الطريق لهذه الفنون .

وإننا لنستطيع تعليل ذلك بأننا إذا تأملنا تلك الاتجاهات التقدمية فى صورتها الأولى (قبل أن تصل إلى ذلك التطرف الشنيع الذى ساد الفن التشكيلي أخيراً) فاننا مع ذلك يمكننا أن نلاحظ بوضوح تلك الظواهر الفنية التي نلخصها فى النقط التالية .

أولا — يأتى فى الطليعة من هذه الظواهر الفنية « عامل التبسيط » ويعنى هذا العامل الحد من تلك الإيقاعات الكثيرة ، التى تبدو فى الخطوط الخارجية لأشكال الطبيعة ، وغيرها من الأشكال ، وذلك بالتقليل من تلك التأثيرات التى تعطى الصورة محاكاتها الطبيعية . وتمدها بأشكالها ونماذجها العضوية ، وما قد تنطوى عليه من مظاهر حيوية . . إذ أن الحد والتخفيف من صورتها الواقعية من شأنه أن يعمل على تألق الفكرية الموضوعية . . ومن ثم يكون الاهتمام منصبا على إظهار المضمون أو المعنى الذى يعبر عنه ذلك العمل الفنى، وعندئذ يكون إنتاج الفنان ممثلا للشكل المعبّر ، الذى يكون فى تكوينه من أوله إلى آخره بمثابة المضمون الذى يهدف إليه الفنان ، ومعنى ذلك أن العمل الفنى فى هذه الحالة يكون كله مضمونا . وليس يعنى ذلك أن تلاشى الكثير من التفاصيل قد قضى على الشكل نهائيا .

ثانيا — أن الصورة الواقعية مع ذلك لم يمح أثرها من العمل الفنى فى مرحلة التجربة الأولى للمذاهب المعاصرة ، إذ يحتفظ الشكل مع حذف الكثير من إيقاعاته على واقعية نسبية ، كما نلمس ذلك فى صور الإنتاج الفنى لأعمال « جورج سيرا » فى الانطباعية الحديثة ، التى تقوم على استخدام الألوان المنشورية « التنقيطية » مع تبسيطها بدورها ، كما تستند فى أشكال نماذجها على الأوضاع الهندسية التى تحتفظ لتلك الأشكال بسماتها الواقعية ، حسبما نشاهد ذلك على سبيل المثال فى لوحة « النزهة » حيث يكون التجريد هنا فى صورة نسبية كما تكون الواقعية قائمة بدورها أيضا .

وكما لمسنا فى إنتاج المصور « سيرا » فى الانطباعية الحديثة تلك الجوانب التى حددناها بالواقعية النسبية والتجريد النسبى ، فإننا نستطيع أن نلمس ذلك الجانب فى إنتاج كل من جوجان فى مذهبه التركيبى « التكوين الموحد » كما نلاحظه بوضوح كذلك فى أعمال المصور سيزان ، الذى يعتبر بحق أباً للمصورين التقدميين . وكما هو الحال فى إنتاج ماتيس ، وفى تعبيرية فان جوخ،

والصورة الأولى لتكعيبية بيكاسو وسيريالية سلفا دور دالى ، كذلك أننا عند ما نتأمل أعمال المصور « بول جوجان » نرى رغم أنها تتخذ نظرية تختلف كل الاختلاف عن النظرية التى استند إليها الفنان سيرا فى الأداء (حيث يقوم



(شكل ١٠)
منظر طبيعى يتخذ أوضاعا هندسية تنقيطية للمصور « سيرا Seurat »

العمل الفنى عند جوجان على مركب رمزى يشتمل على عناصر فنية متعددة[١] من أظهرها كل من الفن البدائى واليابانى مع استعمال ألوان منشورية على طريقته الخاصة) فإننا نلاحظ فيها لأول وهلة ، أن الصورة الواقعية لم تنعدم بتاتا ، إلا أنها مع ذلك تتباين كل التباين مع تلك الأعمال الفنية ، التى تستند إلى كل من الأسلوب الطبيعى أو التقريرى (الذى يقرر الواقع المشاهد بحذافيره مع حرفية أوضاع أشكاله كما هى فى الطبيعة) وذلك من حيث بساطة التخطيط والتلوين ، التى قد نراها فى إنتاج جوجان والتى اتخذها أساساً للتعبير عن

---

(١) راجع تفصيل نظريات هذه المذاهب فى كتاب « مذاهب الفن المعاصر » للمؤلف

اتجاهاته الرمزية التي ترمى إلى آفاق بعيدة لما توحى به من المضامين والمعانى ، إذ تشير تلك الصورة الرمزية فى بساطة أدائها إلى الكثير من الحقائق الكامنة وراء مظاهر الأشياء والأشكال ، مالا تستطيع الصورة الواقعية التي تسرد الوقائع تفصيلا أن تبلغه ، كما يتضمن الرمز أحياناً من الأبعاد الفكرية والفلسفية مالا يمكن للصورة الواقعية وما تتسم به من سطحية أن تحققه .

ثالثا — إذا كان المصور جوجان قد سار فى ذلك الطريق الذى سلكه من قبل الفنان سيزان ، على النحو الذى كان يرى فيه أن الطبيعة أو العالم المرئى بما يتضمنه من صور الأشياء فى متباين أشكالها الطبيعية ، إنما يخفى فى أعماقه أكثر مما يبدو للناظر على سطحه . . فإن المصور سيزان كان يرى بثاقب



(شكل ١١)
الصبي ذو الصديرى الأحمر للمصور سيزان

فكره أن صور الأشياء فى مظاهرها السطحية ليست هى التى تكون جديرة باهتمام الفنان المصور . بل ما يمكن أن تتركه هذه الأشياء من أثر حسّى عميق فى نفوسنا بعد استغراقنا فى تأملها .. وإذا كان سيزان يعنى بذلك القول شيئاً ، فهو إنما يعنى أن ذلك الأثر الحسى الذى تتركه تلك الأشياء فى ذواتنا . يعبر عن الحصيلة التأملية المنطوية على مضمون هذه الأشياء والمعانى الجوهرية المستترة فى أعماقها ، تلك التى نستطيع أن نستلهم منها الحقيقة النسبية ، التى يمكن للفنان عن طريق الوجدان ، حسبما يوحى إليه تأمله ، الوصول إلى قدر منها . حيث يصيغ تلك الحصيلة أو ذلك القدر من الاستبطان لحقيقة ذلك الشىء ، ويحيله إلى خطوط ومساحات وألوان . وبذلك يكون الفنان قد استحوذ فى تكوينه الفنى على الشكل المعبر . وليس المقصود هنا ذلك الشكل السطحى الذى يعبر



(شكل ١٢)
تصوير الفنان جوجان لنفسه

عن مجرد مظهر الشيء ، ولكنه ذلك الشكل الذى يوهمنا بحقيقة ذلك الشيء أو يعطينا فكرة عنها . . وذلك هوما تطمح معظم اتجاهات الفنون المعاصرة للوصول إليه . بيد أنى هنا أعنى تلك الحقيقة التى يمكن للفنان إدراكها وتصورها ، إذ هى دائماً ، تلك الحقيقة النسبية . . ذلك لأن الحقيقة الكاملة غالبا ما يكون الوصول إليها عسيراً .

ربما — أما ماذا عسى أن تكون تلك الحقيقة التى يبحث عنها الفنان التشكيلى ويريد أن يعبر عنها فى عمله الفنى ..؟ فانى سأجيب على ذلك تفصيلا فى الحديث عن النظريات الجمالية وما تتضمنه من المبادىء والعوامل والمؤثرات التى كان لها صدى قوياً فى وجود نظريات المذاهب المعاصرة ، ومختلف صورها التطبيقية بشتى أساليب الأداء ، فيما يلى عرضه من موضوعات .

ومع ذلك فإنى أعطى الآن صورة عامة عن الفن المعاصر والحقيقة التى يمثلها فأقول :

إذا كان الفن فى خطواته ومراحله الأولى ، قد نشأ فنا طفليا يمثل براءة التعبير لطفولتنا الأولى ، حيث البدائية الضاربة فى أغوار الزمن السحيق ، فإن الفن التشكيلى فى عودته إلى تلك البداية التى نمأ منها ، كى يستوحى مبادئها ليستخرج منها عناصر فنية جديدة .. فإنما يعود محملا بثقافة القرن العشرين ، التى وضعت بصماتها عليه ، ممثلة فى ذلك الشكل الجوهرى (الميتافيزيقى) الذى ينبىء عن حقيقة الشيء (أو المعانى الخالدة فيه) . تلك الحقيقة النسبية التى يصل إليها الفنان فى عمله الفنى بالقدر الذى تسعفه ثقافته ومخيلته وطاقته الابتكارية عنها فى التصور والأداء .

الفن التشكيلي على مفترق الطرق

بين النزعات الحسية والتصوفية

لقد قدر للفن أن يتخذ فى مسيرته الطويلة من غابر العهود السحيقة للبداءة — (حيث سذاجة التعبير فى التشكيل القائم فى التصوير على التخطيط والتلوين كما يقوم على تشكيل الكتلة فى العمل النحتى) — إلى أن وصل إلى قمة الكلاسيكية سواء فى العهود اليونانية منذ القرن الخامس قبل الميلاد أو فى عهد النهضة الإيطالية وما تلاه فى العصور الحديثة، ذلك الأسلوب الواقعى فى الأداء، الذى يقوم على المطابقة الطبيعية، تلك التى تتسم فيما يتعلق بدراسة الأجسام الآدمية بالنضارة والحيوية، والتى يستند الذوق فيها إلى الانفعال الحسى والعاطفى.. ذلك الذى كان من بعض جوانبه السيئة الانقياد إلى الترف وانحدار المشاعر الإنسانية إلى البوهيمية أحياناً على النحو الذى ذهب إليه جان جاك روسو فى حديثه عن الفن والحضارة.. وليس يعنى ذلك أن جميع صور وأشكال ذلك الفن الكلاسيكى، سواء فيه الطبيعى أو الواقعى، يكون مثاراً لتلك النزعات الحسية المتحررة، إلا إذا كانت تلك الواقعية متعلقة بمفاتن الأجسام النسوية، حيث تكون الإثارة العاطفية متجهة نحو الجنس، رغم تلك الفلسفات البيزنطية التى ترى أن الفن حتى فى هذا المجال، إنما يكون من شأنه الاستعلاء الغريزى والتسامى بتلك المؤثرات الحسية من الناحية الجنسية إلى المستوى الحسى الرفيع..!

فإذا كانت الحركات الفنية التى تستند إلى المذاهب المعاصرة تعتبر امتداداً متطوراً للفنون الكلاسيكية رغم ما يعتبرها البعض رد فعل لها.. فقد يبدو أن رد الفعل هذا ليس متعلقاً بالناحية الأدائية بقدر ما هو بالأحرى وثيق الصلة من الناحية التأملية الموضوعية منها والفكرية.. تلك التى تستند إلى

ذلك التذوق العقلى الذى هو بطبيعته فى الاتجاه المضاد لتذوق الحسى العاطفى الذى سبق الإلماع إليه . . ذلك لأنه اتجاه يتسم بالطابع الصوفى ، الذى ينشد حقائق الأشياء دون ظواهرها ، ويبحث فى العمل الفنى عن كل ما هو جوهرى ومعنوى على عكس ما يتسم به للفن المطابق من المظاهر الحسية فى مختلف صورها وأشكالها .

فلا شك فى أن القول بصوفية هذا الفن الحديث المعاصر ، له ما يؤيده ، من حيث أن تلك الطرز الفنية المتشعبة منه بشتى تياراتها واتجاهاتها المذهبية فى مختلف صورها الابتكارية . إنما يسودها ذلك التجريد الذى يعمل على تبسيط الشكل والتضحية بالكثير من تفاصيله فى سبيل وضوح المضمون والفكرة الفنية المتعلقة به . . ذلك التجريد الذى هو بالنسبة للمتصوفين الدينيين مهما اختلفت عقائدهم، إنما يقوم بصورة مماثلة على بساطة العيش، والتقشف القائم على الزهد والحد من متطلبات الحياة ، فى سبيل قهر الجسد ونزعاته وشهواته، حيث تكون السيطرة للروح وللفكر والتأمل على تلك النزعات الدنيا .

ومن هنا نرى أن هذا التشابه فى التجريد بين كل من الفن والدين ، لمما يكسب الفن تلك النزعة الصوفية ، التى قد تعتبر من السمات الأساسية التى يتسم بها الفن المعاصر فى جميع أطواره وامتداداته ، سواء من ناحية الفكر والتصور أو الأداء الفنى . .

ومن ثمّ كانت صوفية الفن التشكيلى تعتمد على الحد من المظاهر الحيوية فى الأجسام الحية ، أو بمعنى آخر ، العمل على الإقلال من واقعية الأشكال سواء فى الانحراف بالخطوط الخارجية للأجسام، أو اقتلال التغير فى الألوان، حتى يتيسر للفنان أن يعطى مضموناً لعمله الفنى يكون من شأنه تألق الفكرة الفنية فى الإنتاج بصورة عامة، تلك الفكرة التى توحى بحقيقة هذا الشىء وجوهره على النحو الذى سبق ذكره .

هذا وإن النظارة الشاملة للبانوراما الفنية التشكيلية ، لتكشف لنا عن حقيقة هامة ، تشير إلى أن الفن منذ نشأته البدائية كان يقوم على دوافع ذات نزعات تصوفية يغلب عليها ذلك الطابع الوثنى ، إذ كان كل من الحس والعقل البدائى يقومان على التصورات الروحية التى كانت تشمل جميع كائنات الوجود . .

ثم اتجه الفن مع الزمن فى مرحلة النضوج الكلاسيكى إلى تلك التصورات الحسية التى يتمثل فيها ذلك التذوق العاطفى . . بينما نرى أن الفن فى عودته إلى البداءة المقترنة بذلك المستوى الثقافى الرفيع الذى بلغه الإنسان فى القرن العشرين ، قد عاد من جديد إلى الصوفية التى بدأ منها ولكنها صوفية نوعية تلتزم بحقائق الأشياء وجواهرها والمعانى والصفات الكامنة فيها دون كثير اهتمام إلى ما تبديه هذه الأشياء فى مظاهرها من نضارة وحيوية وروعة حسية . . !

العوامل التى أدت إلى تحولات اساسية

لفن القرن التاسع عشر

قد يكون من نافلة القول أن ما يحدث للفن من تحولات أو تطورات تغير من مجرى سيره الرئيسى ؛ إلا ويكون لذلك بواعث ودوافع ، تتمثل فى وجود عوامل ذات أهمية تعمل على ظهور هذا التحول . . وكما رأينا فى مختلف الظواهر الفنية المتطورة عبر التاريخ ، أن من الأسباب الحاسمة فى تغيرها ماقد يكون هنالك من عوامل وتيارات تشكل ظواهر سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو دينية الخ . إذ تحدث فى سيرها مع الزمن أثرها وفاعليتها على نحو ما سنعرضه فى هذا الحديث . . فاذا نظرنا إلى تلك التحولات الجذرية التى سادت الفن فى القرن التاسع عشر ، والتى قادت إلى ظهور تغييرات وتطورات أساسية ، شملت شخصية الفنان من جانب ، وكذا ظواهر الإنتاج الفنى من جانب آخر ، نرى أن الأمر لايخرج من حيث الدوافع والبواعث والمؤثرات التى أدت إلى ذلك عن تلك العوامل التى سبق سردها ، إما كلها مجتمعة أو بعضها ، وعلى رأسها جميعاً الحركات السياسية وخاصة فى هذا القرن الذى نحن بصدده . . وأنه بسبيل سرد هذه الجوانب التى تتعلق بموضوعنا ، فإن ذلك يقتضى منا حصر النقط الرئيسية ، التى تعتبر عنواناً لتلك التطورات والتغيرات الهامة ، ثم نعمل على تفصيلها بقدر المستطاع ، حيث يمكن تحديدها على النحو الآتى :

١ - تحرير الفن والفنان من سيطرة الاقطاع والملكية المستبدة والكنيسة .

٢ - فوضى النقد الفنى وأثره فى هذه المرحلة التاريخية على حياة الفنانين .

٣ - الأرستقراطية فى الفن جنباً إلى جنب مع الأوضاع الديمقراطية .

٤ — التحول من الفردية إلى الجماعية فى الفن عن طريق الحركة الرومانسية .

٥ — كيف كانت الرومانسية بداية الطريق لتطورات هامة كان لها أثرها فى ظهور العديد من المذاهب الفنية المعاصرة .

٦ — الآراء الفلسفية التى ظهرت معلنة عن مساوىء الحضارة واتخذت لها عنواناً (نهاية القرن) .

٧ — أثر كل من النظريات العلمية والفلسفية وانعكاسهما فى مختلف صور إنتاج الفن المعاصر .

٨ — ظهور الآلة الفوتوغرافية التى تصور عن طريق عدستها التى تنقل إلينا صوراً حرفية لمظاهر الطبيعة وأشكالها ، بل وكذلك ألوانها بواسطة الأفلام ذات الحساسية اللونية ، فيما لا يختلف الأمر عما تنتجه ريشة الرسامين فى مختلف العصور الكلاسيكية ، مع متباين أساليبهم الأدائية فى فنون المطابقة واتجاهاتها الواقعية ، مما أدى إلى حدوث ذلك الانقلاب الكبير فى طرق الأداء بما يتباين معه الإنتاج الفنى كل التباين ، سواء فى الخطوط أو المساحات والألوان مع ما تنتجه هذه الآلة .

تحرير الفن والفنان

لعل من أهم النقط الرئيسية فى تلك التحولات والتغييرات الخطيرة التى ظهرت بوادرها فى القرن التاسع عشر ، ما يتمثل فى موضوع تحرير الفن والفنان ، وذلك بالنظر لما تمخض عنه من النتائج الضخمة التى شملت آثارها ذلك الانقلاب الهائل الذى ساد جزءاً من ذلك القرن واستمر أثره حتى الآن فى عهدنا الحاضر من القرن العشرين ، ولقد سبق لى فى أحد مؤلفاتى[1] أن أوضحت بشىء من الإسهاب عن أهمية المقالات الجريئة التى جادت بها قريحة الكاتب الفيلسوف جان جاك روسو فى القرن الثامن عشر سواء فيما يتعلق « بالعقد الاجتماعى » الذى كان بمثابة المعول الذى هدم النظم الاستبدادية وأشعل الثورة الفرنسية ، أو ما دوّنه فى كتابه « إميل » بالعودة إلى الفطرة . وكذا نقده للحضارة وللفن على عهده ، وكيف كان للأحداث السياسية التى تمخض عنها كتاب « العقد الاجتماعى » أثرها وفاعليتها فى تحرير كل من الفن والفنان ، إذ يعتبر العامل الأساسى فى طليعة هذا التحول والانقلاب الضخم . انهيار الأسرة البربونية التى تحطمت معها الحواجز والقيود التى كانت تقيد الفنان . وتغل من حريته فى التعبير عن ذاتيته ، وذلك من حيث خضوعه فى الماضى لسلطة الملوك والأمراء من ذوى الإقطاع ورجال الكنيسة ، حين كان العمل الفنى يفرض عليه فرضا ، دون أن تكون له حرية الاختيار لموضوعاته ، حيث لا يكون هنالك سوى ما يطلب منه إنجازه من أعمال فنية ترضى أغراض السادة وتشبع غرورهم الزائف . . وحينما كان إنتاجه بعيداً كل البعد عن حرية التعبير التى قد نلمس آثارها بعد زوال تلك الطبقة الارستقراطية وشبحها الطاغى على إنتاج الفنانين الذين كانوا يعملون فى ظلهم

---

(١) مذاهب الفن المعاصر للمؤلف .

ولكن بعد أن أصبح الفنان حراً من إسار هذه الطبقة . . أتيح له أن يصور أو ينحت مسترشدا فيما يقوم به من عمل فني بهدى من وجدانه ، إذ ينجز من اللوحات أو التماثيل ما يتسم بطابعه الشخصى . ويعبر فى حرية وانطلاق عن انطباعاته الذاتية ، وما يجيش فى صدره وخلجات نفسه ، أو مايراه بعين الخيال والتأمل من شتى الموضوعات ، التى هى صدى لنظراته النفاذة وبصيرته الملهمة ، فى كل مايقع تحت حسه فى العالم المرئى من صور الكائنات ومتنوع أشكال الحياه . . وكذا مايستغرقه من تأملات فى أعماق عالمه الداخلى من نفسه ، حيث صار لايلتزم بأى قيد أو شرط يحد من حريته سوى مايفرضه على نفسه من الالتزام الأدبى ، الذى يدفعه لكى يبرز أسمى مافى حوزته من طاقة ابتكارية ، وأن يعمل للابداع فى أرفع مستوياته باذلا أقصى جهده فى أن يقود المجتمع بما يبتدعه إلى آفاق جديدة من عالم الفن ، سالكا طريقه التقدمى المتطور على أسس ومبادىء حديثة لم يعهدها القرن التاسع عشر من ذى قبل .

إلا أن حرية الفنان من أسر القيود الإقطاعية والأرستقراطية ، ومن أولئك السادة الذين كانوا يدفعون له أجره ، كان لابد لهذه الحرية من أن تكفل له الحياة الكريمة فى ظل الأوضاع والنظم الديمقراطية ، ومن ثمّ كان لابد أيضا من بديل لأولئك السادة ممن كانوا يكفلون له أجره فى الماضى وإلا وقع فى أسر الفاقة . . حيث كان البديل لتلك الأرستقراطية هو ظهور الطبقة الوسطى التى آزرت الفنان وأمدته بالتشجيع الأدبى والمادى فى عهده الجديد ، الذى يستمتع فيه بأضواء الحرية ويعيش فى ظلال أعلامها ، تلك الحرية التى مكنت له من أن يؤكد شخصيته ويدعم وجوده الفنى ، الذى يفسح أمامه المجال ويمده بالحوافز التى يستطيع عن طريقها أن يحرز قصب السبق ويحوز التفوق والتألق فى المجتمع .

فوضى النقد الفنى و أثره

فى هذه المرحلة التاريخية

مما لاريب فيه أن النقد إن لم يكن قائما على البناء وعلى أسس موضوعية تترسم خطة علمية للأحكام النقدية ، فإن ذلك من شأنه أن يقود إلى أحكام جائرة تسير فى طريق خاطىء يؤدى إلى الهدم ، وخاصة إذا كان النقد يسير تبعاً للنوازع الشخصية والأمزجة ، دون اتخاذ ذلك النهج الموضوعى ، وتبعاً لذلك يكون النقد الفنى فوضى تفرض آثارها السيئة على كل من الفن من جانب والفنانين من الجانب الآخر .

وهكذا كان حال النقد الفنى فى هذه المرحلة التاريخية،فبينما كان يظن أن الفنان قد استرد حريته وأن الفن قد وجد طريق الخلاص إلى التحليق والانطلاق بعد سقوط تلك الطغمة المسيطرة ، فإذا بهذه الأرستقراطية المستبدة قد حلت محلها ارستقراطية مستبدة من نوع جديد . . ! تلك التى تحمل فى يدها سيف النقد المسلط على رقاب الفنانين ، وهنا نرى أن الفنان قد خرج من أسر قديم إلى أسر جديد ، وكان عليه أن يتجرع كأس النقد المرير حيث لم يبلغ التحرر الحقيقى للفنان مداه إلا فى الآونة الأخيرة من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين .

وإذ نعود إلى مستهل هذه المرحلة التاريخية . حيث نقدم مثالا يدل على تضارب الآراء النقدية تبعاً للأهواء السياسية ، وما كان من أمر ذلك الناقد الجرىء الذى تصدى لهذه الفوضى باتجاه نقدى يقوم على نظم ومبادىء ، ذلك أن الكاتب الانسيكلوبيدى الكبير ديدرو Didrot كان ضمن الكتاب الذين يعالجون موضوعات النقد الفنى لأعمال الفنانين ، وبالنظر إلى أن ديدرو يعتبر من أصحاب الرأى الحر ، وكان قد عمل نقداً رفع فيه من شأن

الفنان المصور جروز Greuze (١٧٢٥ — ١٨٠٥) وهو الفنان الذى كان معاصراً لـكل من الفنانين اللذين كانا يعملان فى القصور الملكية على عهد كل من الملك لويس الخامس عشر ، لويس السادس عشر . . حيث كان المصور بوشيه يعمل فى خدمة الأول ، بينما كان يعمل فراجونار فى خدمة الأخير ، وحين كانت وجهة نظر ديدرو تشير إلى تفضيل المصور جروز[1] عن معاصريه الآخرين ، إلا أنه قد اتضح من القرائن التاريخية أن ديدرو كان فى نقده قد اتخذ اتجاهاً موضوعياً ، نظراً لأنه كان يرى أنه بالرغم مما يبدو من الإجادة الفنية فى أعمال بوشيه ، إلا أن تفاهة الناحية الموضوعية التى ترمى إلى إظهار تلك العظمة الكاذبة لأولئك الذين يمتصون دماء الشعب، أولى بها أن تسقط من أهمية العمل الفنى وتزرى بقيمته الفنية كذلك .

وبالرغم من أن بعض المحافظين من النقاد كانوا يرون أن ديدرو قد أعلى من قدر « جروز » على حساب كل من « بوشيه وفراجونار » إلا أن تفضيل ديدرو للمصور جروز كان بسبب أن إنتاجه يمثل الموضوعات التى تفيض بالدعة والبراءة والعواطف النبيلة فى صورتها الديمقراطية ، شأنه فى ذلك شأن المصور شاردان من حيث عواطفه الجمهورية . . حيث كان الأخير يمثل فى إنتاجه الطبقة الـكادحة من العمال .

ومن هنا نستطيع أن ندرك أن تحكم الصالونات وآراء النقاد ،

---

(١) من المعروف أن ديدرو فى أواخر القرن الثامن عشر قد تراءى له تصوراً جديداً فى الفن يؤكد أن التصوير يجب أن يمثل الحركات العاطفية الخادمة للروح الإنسانى . فهو على سبيل المثال ، يرى أن عواطف رب الأسرة تعتبر أقوى تأثيراً ونبالة عن تلك التى تتصل بأبطال الاغريق أو الرومان ، الذين هم بعيدين عنا من حيث الزمان والمكان ، ولقد كان الفنان جروز ممن أطاع لهذا البيان وعمل على تمثيله فى إنتاجه الفنى ، معبراً عن تلك الأحاسيس وما يتبعها من السجايا والصفات فى أشخاص موضوعاته .

كانت تخضع للتيارات السياسية والاجتماعية التى كانت تلعب دوراً كبيراً فى حياة الفنانين . كما سيأتى الحديث بالتفصيل عن ذلك فيما يتعلق بالأوضاع الارستقراطية إلى جانب الأوضاع الديمقراطية للفن فى الباب التالى .

إلا أنه بعد زوال تلك الحكومات المحافظة وقد سادت الحرية والعدالة الاجتماعية ، صار النقد بطبيعة الحال متحرراً من تلك الأهواء والنزعات التى كانت تهدر حقوق الفنانين .

الأرستقراطية جنباً إلى جنب

مع الأوضاع الديمقراطية فى الفن

وأنه بسبيل توضيح هذه الظروف السيئة التى عاناها كل من الفن والفنان فى هذه المرحلة . نرى أنه عقب سقوط نابليون أن أصبح صالون العرض السنوى بباريس هو المركز الرئيسى للفن الفرنسى ، حيث تعرض فيه أعمال الفنانين التى تحوز رضى هيئة التحكيم من النقاد ، (بينما كان الحال فى انجلترا يتطلب بالنسبة لنجاح الفنان شرطاً أساسياً ، هو قبول إنتاجه بالمعرض السنوى الذى تقيمه أكاديمية الفنون) . فكانت النتيجة الحتمية لإقامة المعارض وانتشار الصحافة ، وظهور الرأى العام ، وما قد ينطوى عليه من تحليل وتعليق لأعمال الفنانين ، سواء بالاستحسان أو الاستهجان ، أن أدّى ذلك آخر الأمر إلى قيام الحركة النقدية للفن التشكيلى ، تلك التى كان يتزعمها عدد من الكتاب المعروفين إذ ذاك ، إلاّ أن آراءهم وأحكامهم النقدية مع ذلك كان يسودها التخبط وهوى النزعات الشخصية ، شأنهم فى ذلك شأن الجمهور نفسه ، وكان من أضرار هذا النقد السيء ، أن واجه عدد غير قليل من الفنانين الذين لهم مكانتهم هجوماً قاسياً من الصحافة من ناحية ، ومن الجمهور من ناحية أخرى ، وإن الأمثلة التى يمكننا أن نسوقها فى هذا السبيل كثيرة ، ولنكتفى فى هذا المقام بذكر بعضها فحسب . ولنبدأ بشخصية فنان من أبرز زعماء مدرسة الباربيزون تلك التى يقوم اتجاهها الفنى على الحركة الرومانسية الخاصة بالمناظر الطبيعية ، كما أنها تعنى بأن يكون الإنتاج الفنى خارج الاستوديو وبين أحضان الطبيعة فى وضح النهار وضوء الشمس الغامر . . حيث يكون صدق التعبير عن الطبيعة وأشكالها كما هى فى الواقع ، حين كان مقر هذه الجماعة بغابة فونتانبلو بضاحية باربيزون ، وهى القرية التى صار اسمها علماً على هذه المدرسة التى كان فى طليعة شخصياتها الفنان الذى نحن بصدده وهو

المصور تيودور روسو ، Theodore Rousseau (١٨١٢ — ١٨٦٧) الذى كان تفوقه الفنى سبباً فى وجود عوامل الغيرة من قادة هيئة التحكيم ، مما أدى إلى إقصاء إنتاجه عن العرض بصالون باريس نحواً من أربعة عشر عاماً ..! رغماً عن أنه أصبح فيما بعد عميداً لهذه الهيئة منذ عام ١٨٦٧ وقد منح مع ذلك وسام الشرف « اللجيون دونير » ، كما نرى أيضاً أن زميله فى الكفاح بهذه الضاحية وهو القروى الفنان جان فرانسوا ميلليه Jean François Millet (١٨١٤ — ١٨٧٥) قد عانى الكثير من الضيق والحرمان بسبب رفض أعماله،



(شكل ١٢)
جامعى البذور المصور ميلليه

نظراً لأن إنتاجه كان ذا نزعة اشتراكية تقوم على تصوير الطبقة المتواضعة من الريفيين ، بما يمثل حياتهم الخشنة وكفاحهم العتيد فى سبيل لقمة العيش ، حسبما نشاهد ذلك فى لوحته المعروفة « جامعى البذور » ، وكان هذا الحرمان سبباً فى أن يظل هو وأسرته زمنا طويلا فى ظروف تمستها الفاقة والمسغبة ، لولا أن صديقه روسو كان يأخذ بعض لوحاته ويعطيه ثمنها كى يسد رمقه وأسرته ، مدعياً أنه باعها لأحد الأمريكان . ! حيث لم يتح له المجال الذى

يمكنه من أن يحتل مكانته وتذاع شهرته ، إلا عن طريق هذا الصديق الوفى، بعد أن صار بيده زمام هيئة التحكيم والمقتنيات بالصالون ..

وقد أدت مشكلة رفض أعمال عدد كبير من الفنانين ... ذوى الأصالة الفنية إلى إصدار أمر من نابليون الثالث ، بإقامة معرض لتلك الأعمال التى رفضها الصالون من قبل .. إلا أن الأمر مع ذلك كانت له آثاره السيئة التى تحز فى نفوس أولئك الفنانين ، الذين تناول الحديث عن ظروفهم ، من حيث تفضيل أعمال قد تكون أقل من ناحية مستوى الإجادة والقدرة الابتكارية،حسبما نرى ذلك بوضوح فى الظروف التى قاساها المصور جوستاف كوربيه Gustave Courbet (١٨١٩-١٨٧٧)زعيم المذهب الواقعى ، وهو الاتجاه الفنى الذى قام لتصوير الحياة الواقعية حسبما يشاهدها بعينيه ، دون التحليق فى سماء الخيال (على النحو الذى ساد الحركة الرومانسية) إذ يعتبر كوربيه إلى جانب ذلك من رواد الحركة الاشتراكية . التى تستند إلى مذهبه الواقعى فى اتجاه قد يحاذى الاتجاه الذى سار فيه « ميلليه » ، حيث كان « كوربيه » منصبا على تصوير حياة الفئات الكادحة من العمال فى مختلف صور كفاحهم ، كما مثلها فى عدد من لوحاته التى منها على سبيل المثال قاطعى الأحجار ، جنازة فى أورنان ،فى الاستديو ، إذ أن جميع هذه اللوحات تضم فى تكويناتها الفنية عدداً غير قليـــل من أصحاب المهن المتواضعة .. ومن ثم كان لها صداها المدوى لدى نابليون الثالث وحكومته المحافظة . التى كان الفنان يقف منها موقف العداء بحركته الثورية . والتى لم تؤد فحسب إلى رفض لوحاته من الصالون (وإن كانت قد عرضت بمعرض المرفوضين) بل قادته إلى الإدانة والنفى من البلاد حتى آخر أيامه .

وعندما أخذت الحركة الانطباعية (التأثرية) فى الظهور وكانت شخصية

الفنان إدوار مانيه Edward Manet (١٨٣٢-١٨٨٣) قد تألقت بزعامته لهذه الحركة ، إلا أننا نجد بعد ذلك وفى عام ١٨٦٣ أن بعض لوحاته قد رفض عرضها بالصالون. وانتهى بها الحال آخر الأمر بعرضها فى معرض اللوحات المرفوضة إلى جانب أعمال كل من الفنانين ويسلر وألفونس لاتور ، حيث لم يكن أمر الرفض فى هذه الحالة قاصراً على مانيه وحده باعتباره زعيما للحركة التأثيرية فحسب ، بل شمل هذا الرفض أتباعه كذلك من أمثال رينوار وديجا وبيسار وغيرهم .



(شكل ١٤)
صورة سيدة فى وضع جانبى للفنان « مانيه »

وكان رفض هذه اللوحات بالجملة نتيجة للحملة القاسية التى قام بها النقاد ضد هذه الحركة التقدمية (التأثرية) حتى بلغ الأمر حد السخرية والتندر . . لا من هيئة التحكيم فحسب . بل ومن جماهير الشعب كذلك ، بحيث لم يصبح هذا الاتجاه الفنى معترفاً به ، إلا بعد أن قامت محاولات جادة من الشراح ، تعمل على توضيح الأسس الفنية التى تقيم عليها هذه الحركة الفنية الجديدة ، من حيث استناد مذهبها إلى النظريات العلمية المتعلقة بتحليل الضوء حتى أصبح الضوء هو العامل الأساسى والممثل الأول فى لوحة الفنان .

التعبير الفني وانتقاله من نطاق الفردية إلى الجماعية

في ظل الديمقراطيـة

منذ أن أصبح الفنان حراً بعد الأطوار التاريخية التي مرت به خلال القرن التاسع عشر، على نحو ما سبق توضيحه، واستطاع التعبير عن آرائه وأفكاره ومبادئه الفنية، عندما انسلخ عن الأوضاع التي سادت الطرز الكلاسيكية، وخروجه على تلك المبادىء الصارمة للأيديااليزم، التي كانت مسيطرة على المعاهد الأكاديمية.

فإن ذلك التحول العظيم الذي أدى إلى الحرية المطلقة للفنان في ظل النظم الديمقراطية، قد أتاح له المجال للانطلاق نحو حرية التعبير، محلقا بأجنحتها في آفاق ابتكارية من الفن، تخرج عن ذلك المألوف من الأساليب الفنية المقيدة بإسار المثالية الكلاسيكية.. مما أدى إلى ظهور مذاهب فنية مستحدثة اتخذت بادىء الأمر طريق الرومانسية، حيث أعقبتها الحركة الواقعية، تلك التي فتحت الطريق إلى الواقعية العلمية، التي يطلق عليها اصطلاح الانطباعية (التأثرية) إذ من بعد هذه الحركة الأخيرة، التي تعتبر بمثابة الحدود الفاصلة لفنون المطابقة، أن فتح الباب على مصراعيه للمذاهب الفنية التقدمية المعاصرة في شتى صورها المتطرفة.

فإذا كان هنالك من يقولون بصدد هـذا التطور الضخم، بأن الفنان قد أصبح بمثابة وحدة منعزلة تسلك سبيل الفردية، وذلك بحكم أنه يتخذ طريق التعبير الذاتي عن شخصه. أو أن الفن التشكيلي بدوره قد انعزل عن نطاق الأوضاع التي كانت مألوفة في الماضي، فان هذا الرأى قد لايستقيم مع وجود فن قد تحرر بمـا كان يكبله في ظل تلك الأوضاع والنظم البالية، وتلك الأغراض التي كانت تنحرف به عن اتجاهه الأصيل، فيما كان يفرض على

الفنان أداؤه فرضاً دون أن تكون له حرية الاختيار . ودون أن تكون للفن تلك الدوافع والحوافز الشخصية المنبعثة من أعماق الفنان .

ومن هنا نرى أن هذا التعبير الحر سواء كان ينهج على أوضاع ومبادىء فنية أكاديمية ، أو أنه يتخذ فى الأداء منهاجا يقوم على نظرية مستحدثة فى فنون المطابقة ، أو من تلك النظريات المذهبية التقدمية .. فان هذا الفن الذى يصدر عن الفنان فى تلك الصور العديدة السابقة الذكر . طالما أن الجماهير تتجاوب معه حين يجد من يقدره ويعجب به (حيث لا يوجد فن بدون جمهور أو مجتمع يتذوقه . أو نقاد يعالجون موضوعاته وطرق أدائه بحسب وجهات نظرهم . وتبعاً لما تقتضيه موضوعيته) ، فلاشك فى أن مثل هذا الفن لا يكون ممثلا لأى اتجاه فردى ، كما أن الفنان الذى ابتدعه لا يكون وحدة منعزلة كما يقولون .. ! ذلك لأنه رغم ما قد يوجد فى هذا الإنتاج من ذاتية الفنان وتجربته التى تتسم بطابع فردى (وذلك على اعتبار أنه يسجل فى عمله الفنى أحاسيسه وخلجات صدره ووجداناته وانفعالاته الجمالية ، إلى جانب خبراته وقدراته الفنية ، دون أن يكون إنتاجه موجهاً لخدمة أغراض الطبقة المستغلة ، إلا أن هذه الفردية محصورة فى نطاق ضيق ومحدود بطابع الفنان وأسلوبه الشخصى فى الأداء . . ولكن ما عدا ذلك ، فان الإنتاج الفنى فى حد ذاته لا يمكن بأى حال من الأحوال أن يكون من حيث موضوعيته وطبيعته وخصائصه متسما بهذه الفردية . وذلك بالنظر إلى الجوانب الكثيرة التى يرتبط بها من الوجهة الاجتماعية ، سواء من ناحية الجمهور الذى يستعرضه أو من الناحية المذاقية التى تقوم على إجماع المشاهدين ، أوعلى متعدد وجهات نظرهم بشأنه.. وسواء كان هذا المذاق عاطفياً حسياً باعتبار أن العمل الفنى يتبع أسالب المطابقة ، أو أنه مذاق عقلى يستند إلى تصرفات الفنان التقدمية فى اتجاه تجريدى أو تعبيرى أو سيريالى ، من شتى الاتجاهات المعاصرة ، فهو على أى حال يرتبط بالمذاق العام الذى لا يتعلق بمجتمع بذاته أو شعب معين ، بل هو ارتباط يتصل بالبشرية جمعاء .

وإنه تبعا لما أوضحناه يمكن القول بأن مثل هذا الإنتاج الفنى . وفى أى صورة كان من الصور الفنية التشكيلية ، إن لم يكن خاضعا لتلك النزعات الأرستقراطية التى سبق عرضهـا بإسهاب ، فإنه يعتبر من حيث الشكل والمضمون فنا اجتماعيا . . وذلك بالنظر إلى أن مثل تلك الصور ذات الطابع الارستقراطى ، لا يكون الفنان حراً فى التعبير عنها بل إنه قد زيف مشاعره فى سبيل إرضاء سادته . .

ومهما كان مستوى تلك الأعمال الفنيــة من حيث الإجادة ، فهى لاتخرج عن حيز الصناعة . . كما أنها تكون بعيدة كل البعد عن مشاعر الجماهير . . ومن هنا كانت هذه الصور تصطبغ شكلا وموضوعا بطابع الفردية .

ولاريب بعد ذلك فى أن الموضوعات التى تكون معبرة عن صور الحياة فى ظل الأوضاع الديمقراطية ، والتى يستمدها الفنان من حياة الفئات الكادحة (على النحو الذى سبق الإلماع إليه فى إنتاج بعض الفنانين)، إذ تكون فى مختلف قوالبها الفنية ذات نزعة اجتماعية ، وأمعن فى ديمقراطيتها وشمولها بالنسبة للناس كافة .

ولقد كان الفيلسوف الألمانى « عمانويل كانت » صادق الحدس فى آرائه الجمالية ، حين اتخذ للذوق اتجاها يقوم على حكم موضوعى . . إذ كانت حجته فى ذلك أن الفن برغم ماينطوى عليه من ذاتية الفنان (بما يصدر عن هذه الذاتية من الشعور القائم على الحدس الوجدانى وماله من صفة الفردية) فهو مع ذلك يتخذ اتجاها موضوعيا يستند إلى الشمول الذى يقوم على الضرورة التى تعززها حتمية أخلاقية تتمثل فى حرية التعبير (التى تستند إلى حقيقة ميتافيزيقية) حيث يعنى ذلك أن العمل الفنى الذى يقوم من حيث الشكل على ذلك الجمال الجوهرى المجرد فيما قد يمكن توضيحه

على هذا النحو : بأن للشكل الجمالى تلك المثالية التى تكون ذات نوع من المطلق المشاهد الذى يتأثر به الناس جميعاً .. فاذا كان « كانت » قد اتخذ من هذا التحليل الجمالى للذوق حكما موضوعياً ، فما ذلك إلا لأنه كان يهدف إلى غاية اجتماعية ، ومعنى ذلك أن للفن من حيث طبيعته تلك الخصائص الاجتماعية، التى تتجاوب مع عمق طبيعتنا الإنسانية ، وبذا تكون فرديته قاصرة على التجربة الذاتية التى يمر بها الفنان ، وكذا المشاهد المتذوق على حد سواء .

ولكن باعتبار أن هذا الذوق موضوعياً ، فمن ثمّ كانت هذه الموضوعية قائمة على الإعجاب الكمى الذى يمثل المجتمع الإنسانى بأسره ، ومن هنا كان شمول الذوق وتعميمه . . وبذا يكون الفيلسوف « عما نويل كانت » فى طليعة القائلين باشتراكية العمل الفنى التى هى بطبيعة الحال فى اتجاه مضاد للفردية ، حيث لا فن عنده بدون مجتمع ، ولا مجتمع فى مستوى عال إلا كان الفن عاملا هاماً فى بنائه .

ومع أنه لم يحدد لنا تلك الجوانب الأخرى التى تحمل له ذلك الطابع الفردى أو الجماعى ، وهى التى تتعلق بالسمات الأرستقراطية أو الديمقراطية التى تأثر بها الفن فى مختلف أطوار تاريخه (لأن ذلك من شأن مؤرخ الفن) تبعاً للأغراض التى توجه سيره ومجراه ، فإن هذا الفيلسوف مع ذلك قد استطاع ببصيرته النفاذة أن يحدد لنا الحقائق الجوهرية للفن التى تقوم على دعائم ثابتة من الوجهة الاجتماعية .

وهكذا كان للفن بصفة عامة طبيعة اجتماعية ، إن لم يتلون بالأغراض التى تحوله عن مجراه الطبيعى وخصائصه الجوهرية .

الأثر الديمقراطي فى الفن

بعد انحدار الأرستقراطية

عند ما ننظر إلى العوامل السياسية التى أدت إلى تحرير فرنسا من ربقة الملكية المستبدة، وما تجر فى أذيالها مع السنين من بقايا الأرستقراطية، حيث بانحدار هذه الطبقة إلى المغيب، أشرقت شمس النظم الديمقراطية التى تحررت فى ضوئها الباهر، حياة الفنان الذى عاش زمناً فى ظلام تلك الأوضاع التى سلبته حرية التعبير. وكان لابد للفن كى يتحرر بدوره بأن يسلك مبادىء ذلك الاتجاه الديمقراطي، حيث الانتقال من الأوضاع الفنية ذات القيود والجمود التى تشير إلى تحكم القوانين الكلاسيكية الصارمة، إلى انطلاق جديد يحلق بالفن فى آفاق يشتعل فيها لهيب الثورة بالحياة المتدفقة بالحركة وجذوة الحماس والانفعال.. كما يسمو على أجنحة الخيال فى تلك العوالم الحالمة بمختلف الصور من التأملات التى تستمد نسيجها الفكرى من التصورات القائمة على الأحداث التى تمخضت عنها الثورة الفرنسية فى صور من التضحية والفداء.. وفى صور أخرى تمثل الدمار والبوار، الذى حاق بتلك الطبقة المتغطرسة، التى كانت تستغل الشعب وتمتص دمه وتستبد به.. وذلك بالإضافة إلى جوانب أخرى مما تفيض به شاعرية الإلهام، التى تفتقت عنها قرائح الفنانين فى شتى صور الفن وروائع الإبداع، التى نطلق عليها اصطلاح (الرومانسية) وهكذا كانت الحركة الرومانسية هى المذهب الفنى الذى ظهر فى القرن التاسع عشر، والذى كان يمكن أن يتجاوب مع الأوضاع السياسية بعد زوال ذلك الشبح النابليونى، ذلك الذى كانت تتمثل فيه تلك الحركة الكلاسيكية الحديثة بجمودها وتزمتها على يد رائدها الفنان «لويس دافيد» وأتباعه أمثال جرو وآنجر، حيث انحدر إنتاجهم الفنى إلى تلك الأوضاع الفنية الأرستقراطية التى كانت مثاراً للشكوى من إنتاج الفنانين أمثال

بوشيه وفراجونارد ، على عهد كل من لويس الخامس عشر والسادس عشر ، لما انطوت عليه الأعمال الفنية فى عهدهما من صور التبذل والتحلل ، حيث استبدلت أرستقراطية العاهلين الأخيرين بنوع جديد من الأرستقراطية التى كان يطلها نابليون وبطانته وكذلك خلفاؤه من بعده .

بيد أن الحركة الرومانسية بمبادئها الديمقراطية وأسسها الاشتراكية على يد كل من جريكو وديللاكروا ، وقد اكتسحت فى طريقها الثورى حركة دافيد وأتباعه ، كانت قد فتحت الطريق إلى تلك الاتجاهات المتطورة ، التى كان لها صداها فى انجلترا بحركة فنية شبيهة بها ، وإن اختلفت بواعثها وأهدافها ، وتباينت نوعا ما من حيث عناصرها الفنية من الوجهة الموضوعية ، على النحو الذى نشاهده فى حركة « البريرافايليت » التى تتسم بطابع رومانسى يقابل الحركة الرومانسية الفرنسية .

فإذا كان انبثاق الثورة الفرنسية فى عام ١٨٤٨ من القرن التاسع عشر قد صاحبته تلك الثورة الفنية الديمقراطية التى تمثلت فى الحركة الرومانسية التى قامت على أنقاض الكلاسيكية الحديثة . فإن نمو الأوضاع الديمقراطية بظهور الفن الفيكتورى Victorism فى انجلترا بعد ذلك الفن الملكى (الذى يمثل اتجاها أروستقراطيا) قد لازمته حركة فنية رومانسية بدورها إذ اتخذ مبتدعوها شعاراً لهم بعنوان : ما قبل عهد روفائيل « بريرافاييليت Pre Raphaelite » ، حيث ظهرت هذه الحركة بعد أن كانت الحركة الرومانسية الفرنسية قد قطعت فى نشاطها شوطا يقرب من مدة ثلاثين عاما . إلا أن الاتجاه الديمقراطى الذى سارت عليه هذه الحركة الإنجليزية (التى قام بها جماعة من الفنانين كان على رأسهم الفنان المصور « فورد مادوكس براون » ، ويتبعه كذلك كل من المصور هولمان هانت وروستى وميلاس) لم يتجه نحو الأوضاع السياسية أو القومية التى لم تكن لها دوافع أو بواعث

فى الانتاج الفنى شأن الحركة الرومانسية الفرنسية ، بل سلك طريقا آخر يتمثل فى تصوير الموضوعات الدينية ؛ ولكنه مع ذلك كان يتخذ فى بعض الموضوعات وكذا فى الأداء الفنى ذلك الاتجاه الفرنسى ، من حيث العودة إلى الطبيعة ، ويتضح هذا إذا نحن عرفنا بأن تلك الحركة بحسب عنوانها « ما قبل عهد روفائيل » ليس المقصود منها تقليد الاتجاهات الفنية التى لم تبلغ حظا من التهذيب كما كان الحال فى إنتاج الفنانين المسيحيين الأوائل ، وفيما قبل عهد أساطين فن النهضة من « ليوناردو دافنشى وميكال أنجلو وروفائيل » ، وإنما كان الغرض من ذلك أن يكون العمل الفنى صورة صادقة للطبيعة من حيث قيمها الجمالية وخاصة مايتعلق بنضارة الألوان ، دون استخدام تلك الألوان التى كانت تسود لوحات الفنانين من قبل أمثال « جوشا رينولدز ، جينزبرو » وغيرهم فى القرن الثامن عشر ، حيث كان اللون البنى أكثر ما يبدو فى معالجاتهم اللونية ، ومن ثم كان هذا الاتجاه الجديد فى الأداء الذى اتبعه جماعة « البريرافاييليت » عاملا هاما فى نقاء ألوان اللوحة بعد ذلك القتام الذى كان يسودها . وبالإضافة إلى ماسبق ، كانت هذه الجماعة تستمد بعض موضوعاتها من الاتجاهات الأدبية والشعرية ، على النحو الذى نشاهده فى لوحة « أوفيليا » من عمل ميلاس ، وكذا لوحة « أحلام اليقظة » لروستى ، على النهج الذى يماثل الاتجاه الذى اتبعه قادة الرومانسية الفرنسية ، رغم أن معظم إنتاجهم كان يصطبغ فى موضاعاته بالصبغة الدينية ، كما هو الحال على سبيل المثال فى لوحة « بشارة العذراء » لروستى ثم « انتصار الأبرياء » للمصور هولمان هانت . أما ماقد يعتبر من أبرز الموضوعات التى تتسم بالروح الرومانسية ، فإننا نلمسه فى إنتاج الفنان فورد مادوكس براون(١) وخاصة فى لوحته « الرحيل » إذ أن هذه

---

(١) ويحدثنا المصور الإنجليزى « وليم أورن » فى كتابه : الحدود العامة للفن Outline of Art فيقول لقد كانت هـــذه الجماعة تتكون فى البداية من ثلاثة فنانين من المصورين وهم : وليم هولمان هانت W. Holman Hunt (١٨٢٧ — ١٩١٠) وهو =

اللوحة تعبر بانفعالاتها العميقة التى تبدو على كل من الزوج والزوجة المهاجران عن الطابع الرومانسى لهذه الحركة الإنجليزية .. وكذا ما نلاحظه من التأثير القوى فى لوحة الفنان ميلاس «الجريح العائد من الحرب» ، ذلك الذى تستقبله زوجته وطفله وكلبه بتلك العواطف التى يتمثل فيها حرارة اللقاء . .

وعلى هذا النحو شقت الاتجاهات الفنية المتطورة طريقها ، وهى تلك الاتجاهات التى لم يأل الفنانون جهداً فى اتخاذ نظرياتها أساساً للتعبير عن دوافعهم الديمقراطية ، بما أنتجوه فى هذه الاتجاهات من إنتاج كان حرباً معلنة على تلك البقية الباقية . من الأرستقراطية المنحدرة إلى عهد نابليون الثالث[1]. ولا ننسى فى هذا المقام ما تعرض له أديب فرنسا العظيم «فيكتور

= الأكبر سناً ثم جون ميلاس J. Millais (١٨٢٩ — ١٨٩٦) ، دانتى جبرييل روسّتى D. Gabriel Rossetti (١٨٢٨ — ١٨٨٢) إلا أن فناناً آخر لم يكن على صلة من قبل بالمذكورين ويدعى فورد مادوكس براون Ford Mdox Brown (١٨٢١ -- ١٨٩٣) وإن كان مع ذلك يميل إلى اتجاههم ، كان قد تعرف فى روما على اثنين من الفنانين الألمان ويدعى أحدهما كورنيليوس Cornelius بينما يسمى الآخر أوفربك Overbeck حيث كانا فى منهاج حياتهما وإنتاجهما الفنى فى صورة أقرب إلى النسك ، وذلك لأن ما يقومان به من عمل فنى كان يدور حول إنتاج الفنانين المسيحيين فيما قبل عهد روفائيل .

ورغم أن هذين المصورين لم يكن لهما أدنى تأثير من الناحية الفنية على المصور الإنجليزى فورد مادوكس براون ، إلا أن اتجاههما قد فتح عينيه على جوانب لها أهميتها فى إنتاج الفنانين الإيطاليين الأوائل ، ممن كان الفنانان الألمانيان ينقلان من أعمالهم ، حيث كان لذلك أثره فى أن يوجه إنتباهه إلى أنه يوجد أكثر من طريقة تتعلق بنظر الفنان إلى الطبيعة وبرؤيته التأملية من الوجهة الفنية .'. ومن هنا نرى أن تأثير الفنانين المسيحيين الأوائل على مادوكس براون ، لم يكن من ناحية تقليده لأعمالهم تبعاً للنهج الخاطىء الذى وقع فيه المصورين الألمانيين . وإنما لينظر إلى الطبيعة ويتأملها ويسير فى فنه على منوالها كما هى فى الواقع المرئى .

وهكذا كان لانضمام المصور فورد مادوكس براون إلى ثالوث تلك الجماعة المكونة من هانت وميلاس وروسّتى أثره فى ميلاد تلك الحركة الرومانسية الانجليزية ، التى اصطلح عليها كما ذكر : جماعة البريرافايليت .

(١) ولأن أولئك الفنانون بما قاموا به من مختلف صور الإنتاج الفنى من أدب وتصوير ونحت وشعر الخ ، فى تلك الصورة المعبرة عن الأوضاع الديمقراطية ، إنما يظهرون انحيازهم ومواطفهم نحو الطبقة المكافحة ، التى تمثل سواد الشعب ضد تلك الفئة القليلة التى تريد أن تطبق النظم البالية التى تخدم مصالحها الشخصية على حساب مصلحة الشعب .

هيجو، من النفى على عهده بسبب دفاعه عن الحرية، وهو الذى عمل على تدعيم الرومانسية الطبيعية فى الأدب الفرنسى. حيث يعد أكبر رائد من روادها. وكذا ما انتهى إليه أمر المصور الكبير «كوربيه» فى ذلك الحين وعلى يد نابليون الثالث بالذات. على نحو ما سبق أن أوضحناه.. حيث بزوال ذلك الأثر الأرستقراطى المتهالك، اندفعت الحركات الفنية فى تطور مذهل حركة تعقبها حركة. فمن الرومانسية إلى الواقعية. ومنها إلى الواقعية الانطباعية «التأثرية»، تلك التى كانت حداً فاصلا بين عالمين من الفن.. ومن ذلك الحد الممثل لنهاية الفن المطابق، فتح الباب على مصراعيه فى أواخر القرن التاسع عشر لظهور المذاهب الحديثة.. تلك التى نطلق عليها اصطلاح «الموردنيزم» أو الفنون المعاصرة، وهى التى وإن اعتبرت رد فعل عنيف للأوضاع الفنية المطابقة فى الفن القديم، فهى على أى حال تعد صورة من الامتداد التاريخى للفن التشكيلى فى قوالب حديثة، لم تكن معروفة قبل أواخر القرن التاسع عشر، الذى ابتدأ فى نهايته ظهورها، وقد بلغت فى عهدنا الحاضر من القرن العشرين فى تشعب اتجاهاتها وتياراتها المتباينة ذلك الحد غير المعقول الذى قد يتشابه مع صورها المتطرفة.

وإذا كانت الاتجاهات الفنية التى أصبحت تسلك طريقها فى عنف وفى غير هوادة، نحو تلك الأوضاع المتطرفة، إلى درجة من الإسراف والمبالغة فى التطرف، فقد بدأت بعدد من النظريات التى تستند إليها مذاهبها الفنية من التأثرية الحديثة للفنان «سيرا»، ثم نظرية الانفعال البصرى «لسيزان»، وهى بدورها صورة أخرى من التأثيرية الحديثة (ولكنها كانت تنطوى على اتجاهات تقدمية عديدة)، ويتبع ذلك مجموعة من المذاهب منها:

«التكوين الموحد» أو التركيبية الرمزية لجوجان.. و«التعبيرية» لفان جوخ.. و«الوحشية» لماتيس، و«التكعيبية» لبيكاسو، ثم «التجريدية»

لكل من كندنسكى وموندريان . . حيث جاءت « السيريالية » بعد ذلك لسلفادور دالى كرد فعل للاتجاهات التجريدية ، والمستقبلية الخ .

إلا أن هذه المذاهب قد تشعبت بعد ذلك فى مسالك كثيرة ليس من اليسير حصرها .

بيد أن تلك المذاهب الفنية بنظرياتها المتعددة والتى سردناها ، قد يكون معها كذلك بعض الاتجاهات الأخرى ما سوف نعمل بالبحث والتقصى عن أصولها، ومختلف أسسها وجذورها العميقة فى التاريخ.. تلك التى استمدت منها النظريات المذهبية عناصرها الفنية التى تستند إليها فى أوضاعها الابتكارية ، حيث تعتبر تلك الأصول والجذور بمثابة المحور الهام الذى يدور حوله البحث فى هذا الكتاب .

بواعث تحول المبادىء والاتجاهات الفنية

فى القرن التاسع عشر

إذا كان فيض التقدم والطموح المتدفق فى الطبيعة الإنسانية ، يمثل تلك القوى الدافعة بتلك الحركة الدائبة نحو التطور والارتقاء ، ذلك الذى تدفع موجاته المتتابعة فى سيرها الصاعد أجيال البشرية إلى النهوض جيلا بعد جيل، إلى أن وصلت بها إلى ذلك المستوى الحضارى الذى فيه نعيش .

فمن ثمّ كانت المرحلة التاريخية الحاضرة من القرن العشرين، فترة انتقال خطيرة تموج بشتى صور النشاط الذى تشعبت فيه الميول والاتجاهات ، وقد تنوعت أشكالها وصورها وألوانها بصورة غير عادية ، شملت كل جوانب المعرفة من علوم وفلسفات وآداب وفنون .

فبينما تدور عجلة التطور والتحول بوقود ذلك النشاط المستعر فى شتى الاتجاهات، إذ هى تندفع بسرعة منقطعة النظير ، حيث لا مجال للمقارنة بين

تو ثبها الآن وبين ما كان عليه الحال فى سابق القرون والعهود .. بينما يبدو هذا العصر وكأنه بحر خضم تصب فيه أنهار عملاقة من جميع نواحيه .. إذ تصب فيه أخلاطاً من معارف الماضى ومبتدعات الحاضر . ممتزجة بدراسات لاتقف عند حصر لصور الحياة ومرافقها . وما تتضمنه من الظواهر العديدة المتطورة والمتجددة على مر العصور .. وهى تلك الظواهر المتمثلة فى مجريات كل من الحياة الاجتماعية والدينية والاقتصادية وكذا السياسية والعسكرية والفكرية والفنية .

حقاً إنه لعصر عجيب، تتفاعل فيه كل هذه التيارات وتتصارع .. صراعاً يجمع بين ما يعانيه شباب الجيل الحاضر لأمم العالم من تنازع فى الميول وتشتت فى الآراء وتباين فى الأفكار . وضياع للعديد من القيم التى انهارت أمام ناظريه . . وبين ما يوجد أيضاً من عزم وإصرار على الوصول إلى عالم أفضل وتحول أسمى ، يستند إلى نظريات ومبادىء وطيدة ، وتصورات لحياة أسعد . . وفى ذلك تعبير صادق عما يهدف إليه كثير من الأحرار الجادين والعاملين فى هذا العالم .

وسوف تظل بعد ذلك الظاهرة الفنية، هى المرآة العاكسة لكل هذه الميول والنزعات والأفكار الغريبة المتناقضة .. وكما كان هذا هو الحال بالنسبة للحياة الفكرية فى هذا العصر ، حيث تتشابك الثقافات والمعارف . . فإن هذا أيضاً هو صورة من الحياة الفنية المعاصرة التى تعتبر صدى لما يعتمل فى هذا الحاضر من التيارات الجمالية ، وتفاعلها مع النظريات العلمية والفلسفية ، ولما انحدر إلينا منها منبعثاً من أغوار الماضى البعيد والقريب .. كى يؤلف نسيجا فنياً يتخذ فى سماته الابتكارية وفى مظاهره العديدة المتنوعة ، قسمات ثقافة القرن العشرين .

كما يتجلى فيها أيضاً ملامح القرن السابق ، وخاصة السنين العشر الأخيرة

منه ، كى تبرز للعالم فناً جديداً كل الجدة، فى متباين صور ابتداعاته وتصوراته وأفكاره ونظرياته .

ذلك أن التطورات السابقة التى تشكلت فيها صور الفن الاتباعى ، الذى يطلق عليه اصطلاح فن المطابقة الطبيعية ، والذى يخضع للأوضاع الأكاديمية والكلاسيكية ، قد وجد الطريق أمامه مسدوداً عند حدود الحركة الانطباعية (التأثرية) ومن هنا كان لابد من العودة واللجوء إلى تراث الماضى بكل ماحفل به من جهود ، كى تتخذ منه العناصر الملائمة لتتآلف مع الفكر الحديث فى صور وأشكال جديدة .

ومن ثم كانت هنالك تلك العوامل الخفية ، التى لعبت دوراً خطيراً فى الاتجاهات الأدبية والشعرية ، بل وحتى الموسيقية منها ، وكان لها انعكاسها القوى فى تحويل مجرى نظريات الفن التشكيلي، والأسس التى يقوم عليها من النقيض إلى النقيض ، مما أدى إلى تحول جذرى خاصة فى السنين العشر الأخيرة من القرن المذكور ،وإن كانت بوادر هذا التحول قد ظهرت قبل ذلك التاريخ حين كان لها صداها العميق فى قرننا العشرين . . وسأوضح بعض بواعث هذا التحول فيما يلى من الموضوعات .

مؤثرات نهاية القرن التاسع عشر

Fine de Siécle

إن ما يصطبغ به عالمنا المعاصر فى هذه الآونة الحاضرة من مظاهر الحرية الفكرية والانطلاق فى مختلف الاتجاهات . من علمية وفلسفية وأدبية وفنية ، وخاصة ما نحن بصدده من الجانب المتعلق بمذاهب الفن المعاصر ، وتشعب اتجاهاتها ومراميها بغير حدود . . إنما يعود إلى تلك المرحلة التى جاءت فى أواخر القرن التاسع عشر ، والتى يطلق عليها اصطلاح « نهاية القرن » Fine de Siécle إذ تعد من الوجهة التاريخية مرحلة على جانب كبير من الأهمية، رغم ما اتسمت به مظاهرها فى ذلك الحين من وجهة نظر بعض المؤرخين ،

بأنها مظاهر تتجه إلى الانحدار ، بدلا من النهوض والتقدم .. ولعل من أبرز الظواهر التى تتعلق بأهميتها ما يتصل اتصالا مباشراً بتغير فى العادات والأذواق والأفكار .

فلقد كانت هذه الفترة من تسعينيات هذا القرن، تفسح المجال للاستحداث سواء من الوجهة الفكرية أو الفنية . حيث يمكن القول بأنها تنطوى على دوافع تتجه نحو الإصلاح والتقويم ، خاصة من الوجهتين السابقتين (رغم ما كان يوجد أيضا من عوامل الانحلال) وقد يكون الأمر أكثر مما يصطلح عليه بتوافق الظروف . تلك التى وضعت نهاية القرن التاسع عشر فى ذلك الوضع الذى قد يعتبر فى مثل التوبة على سرير الموت . . وذلك من حيث اندفاع عجلة التطور فى تلك السنين العشر ، تلك التى كان لها ما يوازيها فى قرون سابقة .

فبينما نرى أن القرن الثامن عشر كان قد انتهى بالثورة الفرنسية وظهور شخصية جان جاك روسو ، التى كان لها أثرها الضخم سواء من الوجهة الاجتماعية والسياسية ، أومن الناحية الفنية بظهور الحركة الرومانسية، وكذا كان شأن القرن السابق له الذى اختتم بظهور شخصيات من أمثال « شكسبير وبن جونسون واسبنسر ثم كريستوف مارلو وفرنسيس بيكون » .

بينما كانت نهاية القرن الخامس عشر تمثل عصراً ذهبياً ، لعهد إحياء لكثير من التعاليم الكلاسيكية وفروع المعرفة المختلفة ، وخاصة من الوجهة الفنية التشكيلية لأفذاذ هذا العصر .

وأنه برغم ذلك الهجوم العنيف، الذى قام به أحد كتاب تسعينيات القرن التاسع عشر ، «ماكس نوردو» الذى يعدّ من غلاة المتشائمين ، حين يتحدث عن ميول نهاية هذا القرن الذى نحن بصدده **Fine de Siecle** حيث يرى باعتقاد أن نهاية القرون بصورة عامة يلاحقها شر مقدّر إذ يقول :

« إن نهاية القرون يسودها اختلاط عجيب من القلق المحموم واليأس المتهافت لنذير مرعب. وأن هذا الشعور إنما هو ذلك الذى يتعلق بصورة قائمة من التآكل والانقراض، ! حتى أننا نجد فى أيامنا هذه (من نهاية القرن التاسع عشر) أن من أولئك الذين يعدّون من ذوى العقول النابهة، قد أصابهم ذلك المرض الغامض الذى يمثل حالة من الاضطراب.. تلك التى تخيم فى صورة مظلمة من التصورات التى تكتنف الشعوب، من حيث أن الشموس والنجوم سوف يضعف ويخمد ضوؤها تدريجياً، وأن الجنس البشرى بكل ما حصل من ثقافات وابتداعات، سوف يندثر كل ذلك فى عالم آيل للفناء »[1].

بيد أننا إذا تأملنا حقيقة الأمور فى السنين العشر من القرن التاسع عشر، نرى أنها لم تكن قائمة بهذه الصورة المتشائمة.. إذ أنه بالرغم من وجود كثير من الجوانب السيئة. أو التى يبدو فيها الإسراف فى الإثم والمبالغة فى الرذيلة.. فإن هذه المرحلة مع ذلك تتسم بنشاط فكرى زائد، وبالتصورات والأفكار المتلاحقة، مع ما كان هنالك من النجاح المادى والرغبة الإنسانية فى الخدمات الاجتماعية، وكثير من نواحى النشاط الأخرى.

وإن هذا القلق المحموم الذى تحدث عنه الكاتب المذكور إن دل على شىء، فإنما يدل على الرغبة فى التحول والتطور والتغير. نحو اتجاه أرقى وأصلح... إذ أنه بعد مضى نحو من عشرين عاماً من هذه الفترة برز العديد

---

(١) أرى بصدد كلمات الكاتب ماكس نوردو الأخيرة « من تصور الناس فى نهاية القرن أن كل شىء مآله الانقراض والفناء. » أنه لما كان هذا هو حقاً ما نزلت به جميع العقائد السماوية (التى لا يؤمن بها الكاتب الذى يعتقد فيها أنها خرافة من الخرافات فيما ورد عنه فى أحد مؤلفاته!) فليس يعنى ذلك أنّ فيها ما يبعث على تلك الصورة المتشائمة التى يصورها لنا الكاتب. طالما أن حياة الناس تسودها حكمة العمل للدنيا والآخرة مع اليقين بالله تعالى والأمل فى مستقبل أفضل ما بقيت الحياة على الأرض.

من الكتّاب والفنانين الذين كانوا محلاً لاتهام هذا الكاتب المتشائم..! ومهما يكن الأمر، فإن هذا العهد لم يكن انحداراً كاملا.. كما أنه لم يكن دون أمل على الإطلاق . . ذلك لأن ما بدا لبعض أولئك الذين عاشوا فى هذه الفترة على أنه انحدار ، إنما كان فى نظر البعض الآخر انحداراً بالإسم فحسب .. حيث يرون أن كثيراً من العباقرة الذين حط من شأنهم ماكس نوردو ، إنما كانوا فى الواقع معبرين عما فى هذا العهد من حيوية ونشاط ، إذ يقولون فى هذا الصدد . إننا بدلا من أن نطلق عليهم اصطلاح المنحدرين، فإن الأحرى بهم أن نصطلح على تسميتهم بالمجددين التقدميين . . ذلك لأن مصدر الاتهام لهم كان نتيجة إلى أنهم عملوا على تحطيم وهدم كثير من الأفكار والتصورات والأذواق التى كانت سائدة . . ووضعوا بدلا منها أفكاراً وتصورات ذات أسس ومذاهب ومعايير مستحدثة .

وهنا يبدو أن ما تحدث عنه الكاتب ماكس نوردو ، من حيث وجود قلق واضطراب وتشوش ، إنما هو أمر لا مندوحة عنه . . إذ أن التجديد والاستحداث لا بد من أن يسبقه هدم وتحطيم . حيث يعقبه بناء يقوم على أسس ونظم لم تكن معهودة من قبل .. ولقد كان الفيلسوف الألمانى «نيتشه» صادق الحدس فيما ذكره بصدد هذه الحالة إذ يقول « ما لم تكن لديك حالة من التشوش والاختلاط ، فإنك لا تستطيع أن تضع ميلاداً لنجم متألق.. » وهو يعنى هنا ما سبق القول فيه من حالة القلق والاضطراب الناجمة عن تشوش الأفكار أو التصورات واختلاطها ، ثم تحولها بعد ذلك إلى صورة متبلورة ينتج عنها شىء جديد، أو كما يمكن القول بأن ما يسرى على شخصيات الكتاب والعلماء والفنانين بشأن هذا التحول ، إنما يسرى كذلك على النهضات ، حين تبدأ كل نهضة فى صـــورة من تناثر وتفكك ، بل وتضارب وتصارع فى المبادىء والأفكار والتصورات . . ثم تتحول بعد ذلك تدريجياً إلى حالة من التماسك والتبلور ، التى تصدر عنها نهضة فكرية من علمية أو فلسفية ، أو أنها

تكون نهضة فنية تقوم على مبادىء ونظريات وتصورات تتخذ اتجاهاً تقدمياً صاعداً . . وهكذا نجد أيضاً أن ما تحدث عنه الفيلسوف «نيتشه» قد ينطبق بدوره على تلك التطورات التى ينشأ عنها تحول من اتجاه إلى اتجاه آخر يناقضه ، أو نظرية تسلك ومبادئها وأسسها اتجاهاً عكسياً تماماً لنظرية أخرى . وكما ينطبق هذا التحول العجيب على الحركات الفكرية إنما ينطبق كذلك على الحركات الفنية سواء بسواء .

* * *

وإذا نحن نظرنا إلى التحولات الجذرية ، التى طرأت على الفن فى فترة نهاية القرن Fine de Siécle فلا شك أننا نرى أنها بدأت بتحولات فى الشعور والمذاق والميل .. تلك التى ساعدت على وجود تحول آخر على جانب عظيم من الأهمية ، لأنه يتعلق بالناحية الفكرية التى هى قوام المبادىء والنظريات والأسس الفنية .

ولما كان استحداث النظريات العلمية والفلسفية ، يتطلب ذلك الحدس اللاشعورى فى استلهام مبادئها ، تلك التى تقوم فى الناحية العلمية على الحقائق الجزئية ، كما تستند الاتجاهات الفلسفية فى نظرياتها إلى ذلك الإحساس الحدسى للوصول إلى الحقائق الكلية المطلقة . . . فاذا قيل أن الفن التشكيلى إنما ينبع من الميول والمذاقات العاطفية ، لأنه يستند إلى التقييم والتقدير ، وهذا وحده يكفى لإحداث تطور فى النظريات الجمالية . وخاصة منها تلك التى تستند إلى فن المطابقة مع تنوع اتجاهاته ومذاهبه .. فانه يمكن القول كذلك بأن الصورة الحدسية إذا كانت لنظرية فنية يقوم عليها مذهب معين من المذاهب المستحدثة ، فهى ولا شك تعتبر الآن كذلك قوام الأعمال الفنية المعاصرة ، تلك التى تستلهم من صور الحياة والأشياء جواهرها وحقائقها ومضامينها ، لا مجرد ظواهرها العرضية التى تؤول إلى التحول والتغير المستمر ،

إذ هي في صيرورة دائمة . وأن الأمر على هذا النحو لكفيل بإحداث تغيير جذري ، حتى في تلك المذاقات والميول العاطفية ، حيث يكون هذا التحول نابعاً من الأعماق اللاشعورية، التي تصدر عنها تلك الصور الحدسية .. ومهما يكن الأمر ، فان اللاشعور هو المصدر الذي تصدر عنه النظريات العلمية والفلسفية . . كما تصدر عنه كذلك الأفكار والتصورات الفنية على حد سواء . . . ذلك لأن حدس كل من العالم والفيلسوف إنما هو من قبيل حدس الفنان .

ولقد يكون من الأهمية بمكان ، القول بأنه عقب ظهور الحركة الرومانسية الفرنسية ، قام صراع عنيف حول الآراء الجمالية منذ العهود الإغريقية وما تلاها ، حيث أفسحت المجال لظهور آراء وفلسفات جمالية عديدة ، كان لها أصداؤها العميقة في وجود تحول في المبادىء التي تستند إليها الحركة الفنية التشكيلية والأكاديمية ، في نهاية القرن التاسع عشر نحو الفلسفة الميتافيزيقية الأفلاطونية .

وكما كان لهذا الاتجاه الميتافيزيقي (الذي يبحث عن حقائق الأشياء فيما وراء الطبيعة) أثره في فلسفة شوبنهاور الجمالية ، تلك التي استقى منها الموسيقار فاجنر (١٨١٣ — ١٨٨٣) المبادىء التي أحدث بها انقلاباً جوهريا في الموسيقى حين وضع أعماله الفنية الدرامية على أسس رمزية ميتافيزقية . . حيث كان فاجنر بذلك ممن ساهموا في وضع حجر الأساس للحركة الفنية الرمزية .. تلك التي شقت طريقها منعكسة إلى الاتجاهات الفنية التشكيلية، وخاصة في أعمال كل من الفنان جوجان وأميل برنار .. كما كان عاملا موحيا من قبل في تلك الاتجاهات الرمزية الأدبية ، لكل من بول فرلين وملارميه (ولو أن الأثر الأكبر كان لبودلير (١٨٢١ — ١٨٦٧) في هذه الحركة الأدبية . . ولما كانت بداية التحول في النظرية الفنية إلى الجانب العلمي قد خطت خطاها الأولى

الحركة الانطباعية (التأثرية) التى يصطلح عليها بالواقعية العلمية ، والتى يستند الأداء الفنى فيها إلى نظريات التحليل الضوئى . . ورغما عن أن هذه النظرية لم تؤد إلى تحول جذرى يتخذ اتجاها مضادا للأوضاع الأكاديمية المطابقة (وإن اختلفت نسبيا فى المبادىء الفنية التى تقوم عليها الاتجاهات الواقعية الكلاسيكية)(١) إلا أنها مع ذلك أفسحت المجال لنظريات علمية على جانب عظيم من الأهمية كان لها أثرها الكبير فى تغيير مجرى الفن عن أوضاعه الطبيعية ، كما هو الحال بالنسبة لكل من الحركة الفنية المستقبلية والسيريالية ، إذ تقوم الأولى على قوانين الحركة فى النظرية النسبية ، كما تقوم الثانية على نظريات علم النفس الحديث فيما يتعلق بالتحليل النفسى .

وإن هذا التحول إذ يتخذ منذ البداية صوراً مختلفه لحالات عديدة من الاضطراب الجماعى ، حيث تكون على الأغلب نتيجة لمؤثرات خارجية تأخذ موجاتها فى الاتساع تدريجيا حتى تشمل حيزاً كبيراً من البيئة ، سواء كانت بيئة علمية أوفلسفية أوفنية ، فإن هذه المؤثرات إنما تصدرعن أحداث تكون أحيانا فى صور من الآراء الجديدة ، التى تلق تحبيذاً لدى فريق من ذوى الرأى . . أو تكون نواة لتصورات فنية عارضة . . كما أن هذه الأحداث أحيانا أخرى تكون فى صورة قيام ثورة أو نشوب حرب ، إذ يسود قلق فى المشاعر والأفكار والتصورات ، حيث ينشأ عدم رضى عن قيم أو مبادىء قديمة يبدأ الفكر الجماعى فى عدم تقبلها ، والذوق فى عدم استساغتها . . فإن هذه الحالة لتذكرنا بنظرية يونج السيكلوجية عن الفن ، حين ينشأ عن تقلقل فى اللاشعور الجماعى إبان الأزمات الاجتماعية . . مما يحدث اضطرابا فى التوازن النفسى الذى يصدر عنه حالة قلقة لدى الفنان ، تدفعه إلى البحث

---

(١) التفاصيل المسهبة عن هذه النظرية فى كتاب : مذاهب الفن المعاصر للمؤلف .

والتنقيب للوصول إلى ضالته الفنية المنشودة، التى تعيد إليه حالة التوازن من جديد . .

وهنا أرى أن هذه النظرية إذا أمكن تطبيقها على كل من الناحية الفنية والفلسفية ، فإن الأمر قد يختلف نوعاما بالنسبة للناحية العلمية ، ذلك لأن العلم فيما يتعلق بكشف جديد ، إنما يقوم على نظرية مستحدثة ، إذ يكون صادراً عن قلق حدسى غريزى ، ينبع من أعماق العالم نتيجة لوجود بعض القرائن التى تحدث لديه اشتباها بصدد نظرية علمية ما . حيث ينتهى الأمر بهدم مبادىء تلك النظرية القديمة ، ومن ثمّ يقوم على أنقاضها بناء لنظرية جديدة ، تستند فى أسسها إلى الأدلة والبراهين العلمية اليقينية . كما حدث فى الماضى عندما قام فرانسيس بيكون فى القرن السابع عشر ، عندما أشار إلى هدم كثير من الآراء العلمية الإرسططالية ، التى اعتبرها بمثابة أصنام تقف حجر عثرة أمام التقدم العلمى الذى يقوم على اليقين ، بدلا من تلك الآراء التى تقوم على الحدس والتخمين .

وقد نرى أحياناً أن كشفاً علمياً يحدث قلقاً واضطراباً شديداً لدى العلماء ، حين يكون عاملا هداماً للحضارة والمجتمع الإنسانى، حيث يكون من شأن هذا القلق أن يعمل على تحول هذا الكشف إلى أداة نافعة للمجتمع ، ويعتبر ذلك فى حد ذاته كشفاً جديداً . . كما كان هو الحال بشأن الكشف عن التفجير النووى الذى استطاع العلم تذليله لخدمة شتى الأغراض النافعة فى مختلف صور شئون حياتنا الإنسانية .

ولعل العالم آينشتين قبل أن يفجر نظريته الخطيرة التى أذهلت العلماء ، وأوقعت بينهم الحيرة والاضطراب إبان ظهورها . . قد أصابه قلق شديد حين اضطلع بالنظريات الفلسفية والعلمية السابقة لها.. وحين وجد أن هنالك تخلخلا يتطلب التعديل فى العلوم الطبيعية ، حيث وضع مبادىء النظرية الفلسفية التى تقوم على تصورات بدت عند ظهورها أعجوبة من العجائب ..!

تلك التى قوبلت بادىء الأمر من العلماء بالسخرية والتكذيب . . ولكن البراهين العلمية والعملية أثبتت صحة هذه النظرية وسلامة التصورات والمبادىء التى تقوم عليها ، وعندئذ كان لهـــذه النظرية صداها فى شتى الاتجاهات العلمية والفلسفية والأدبية وكذا الفنية فى جميع أنحاء العالم .

وهكذا كانت مبادىء هذه النظرية « النسبية » سبباً فى وجود تحول جذرى فى الفن التشكيلى بظهور النظرية « المستقبلية » فى الفن ، حيث تقوم على مبدأ قوانين الحركة والبعد الرابع ، الذى يربط فيما بين الزمان والمكان فى النظرية العلمية المذكورة .. وعندما أعلن الشاعر الإيطالى مارنيتى عن هذا المذهب الفنى للمستقبلية ، باعتباره الإمام الروحى لهذا الاتجاه فى جريدة الفيجارو عام ١٩١٠ كان البيان يتضمن أن نظرية فن المستقبل Futurism قامت لتعمل على هدم جميع النظريات الأكاديمية بل والحديثة السابقة لها ، إذ كان من أبرز سماتها العمل على تصوير الأشياء فى وضع يمثل حساسية الحركة . . . .

أما المثال الآخر الذى قد يعطينا صورة قوية لذلك الهدم والتشتت فى المبادى والأفكار والتصورات ، التى أصابت الحركة الفنية إبان الحرب العالمية الأولى ، فهو ما يتمثل فى حركة الدادايزم ، التى عملت على هدم كل القيم والمعايير والمبادىء والنظم ، مما أثار السخط لدى كثير من الفنانين المخلصين الذين كانوا يرون أن هذا العبث وتلك الفوضى بغير حدود ، إنما هى انهيار مروع لكل ماحرص الإنسانية على الاحتفاظ به والإبقاء عليه ، من تراث فكرى وروحى ، باعتباره ثمرة لجهودها منذ ظهور الإنسان على الأرض ، ومع ذلك فقد كان هذا الهدم الذى قضت معاوله على كثير مما اصطلح عليه فى شتى الاتجاهات التى شملت ضمناً النظريات الفنية بمبادئها القديمة والحديثة منها ، تمهيداً لوضع أسس بنائية جديدة لنظرية تقوم على

دراسة تلك الأغوار السحيقة من النفس الإنسانية ، تلك التى يحتويها اللاشعور ، وما يصدر عنها من رؤى التصورات الرمزية الحالمة والغامضة ، حسبما وصلت إليه أبحاث العالم « سيجموند فرويد » فى مؤلفاته عن التحليل النفسى ، حيث كان الرائد لهذه النظرية الفنية هو الشاعر الفرنسى « بريتون » ، الذى اتخذ لها ذلك الاصطلاح الذى تعرف به الآن « بالسيريالية » تلك التى تعنى « مافوق الواقع » ، ومن ثمّ كان المذهب السيريالى إذ يتخذ اتجاهاً يبتعد كل البعد عن الصور الواعية التى تشاهد فى عالم الواقع ، يحرص فى نفس الوقت على أن يسلك الفنان فى الأداء طريقاً مضاداً لجميع تلك الأوضاع التجريدية السابقة له ، وذلك بالعودة إلى واقعية جديدة تستمد عناصر موضوعاتها من الصور اللاشعورية الغامضة بكل ما تنطوى عليه من شذوذ وغرابة ومفاجأة .

وهكذا ظهر المذهب السيريالى كحركة بنائية ، بعد ما أثارت فى مستهل نشأتها الكثير من السخرية والتهكم بصورة قد لاتقل عن حركة الدادا الهدامة ، التى مهدت الطريق لهذا المذهب الجديد .

وقد أعطيت فى الأمثلة السابقة ما يبين لنا بوضوح ذلك الفارق الشاسع بين رأى الفيلسوف « نيتشه » الذى يدل على نظرة عميقة صائبة ، وبين ماذهب إليه كاتب نهاية القرن « ماكس نوردو » ، الذى تدل آراؤه على نظرة سطحية متشائمة ، دون حساب لما ينطوى وراء الظواهر من تفاعلات و ما قد يصدر عنها من نتائج .. حيث نرى بأن الأول قد فطن إلى الدوافع والبواعث والحوافز العميقة فى النفس الإنسانية ، وهى تلك العوامل التى تقودنا نحو التحول والتطور فى طريقهما الصاعد قدماً على سلم الارتقاء .. حيث يكون الانتقال من حالة الجمود على ما اصطلح عليه (من قاعدة علمية أو نظرية فلسفية كانت أو فنية) ، إلى حالة أخرى من التفكك والتشتت والاختلاط ، بل و تصارع الآراء أيضاً ، تلك التى تهيء الجو للنظر من زوايا جديدة ومن آفاق أرحب

وأوسع ، وخاصة بالنسبة لأولئك العباقرة فى كل جيل ، حين يهىء لهم ذلك المجال بما يبدو فيه من تشعب الآراء والأفكار وتشتتها ، أن يجمعوا بقدرتهم على التآلف الفكرى والتصورى، شتات الكثير من العناصر الفكرية والتصورية المتناثرة هنا وهنالك ، ويصيغوا منها وحدة قوية صلبة ومتماسكة يسود عناصرها التآلف والانسجام ، حيث يكون فى هذه النتيجة المشرقة ميلاد لقاعدة جديدة فى العلم أو نظرية فى الفلسفة أو الفن أو الأدب .

إن هذه النظرية التى جادت بها قريحة« نيتشه » ليست قائمة فى عالم الفكر والفن فحسب ، بل هى أساس الوجود الذى وضعه الخالق العظيم لبناء الكون منذ نشأته ، كما أنها أساس لكل عملية إبداع أو خلق جديد ، سواء فى عالم الطبيعة وكائناتها وفصائلها وأنواعها المتعددة ، أوفى ذلك الإبداع الذى يتمثل فى الإلهام الروحى الذى هو القبس الإلهى فى النفس الإنسانية ، ذلك الذى اصطلح عليه العلماء والفلاسفة « بالحدس » بينما نرى أن الثانى وهو « ماكس نوردو » ، فقد أخذ بتسجيل الظواهر التى بدت له فى صورة من الانحلال فحسب ، فى أواخر القرن التاسع عشر ، دون نظر إلى ذلك القانون الذى قد يبدأ بهدم وتحطيم ، ثم بتحول يسوده الصراع والتفاعل ، إذ يعقب هذا التحول تجمع وتآلف ثم نظام وإبداع .. حيث ركز هذا الكاتب جل اهتمامه على تلك الظواهر التى أسماها بالخلط العجيب الذى يصاحبه قلق محموم ويأس بتهافت ، حين كان يرى هذه الحالة فى شخصيات عصره من الرجال النابهين دون أن يفطن إلى دوافعهم ولا إلى ما وراء تلك الظواهر وما يعقبها من نتائج بناءة على أرفع مستوى تقدمى ، استطعنا أن نجنى ثماره فى القرن العشرين .

التحول من العودة إلى الطبيعة بالاتجاه نحو المدينة

بينما كان الأمر على نحو ماذهب إليه الكاتب الفيلسوف جان جاك روسو فى القرن الثامن عشر ، حين كان يحث فى كتاباته عن الحضارة والفن بالعودة إلى الطبيعة ، وحين أتاح بهذا الدرب الجديد مجالا لظهور حركة أدبية وفنية ، كانت بمثابة معول هدم للكلاسيكية العائدة ، تلك التى أصابت الحركة الفنية التشكيلية بالجمود والتحجر (وهى الحركة التشكيلية التى كان يتزعمها الفنان لويس دافيد) إذ كان هذا الهدم الذى قام به شباب الفنانين المتحمسين ، قــد أفسح الطريق لبناء حركة فنية جديدة تتمثل فى المذهب الرومانسى ، الذى كان يشق طريقه إذ ذاك فى الأدب والفن على حد سواء فى فرنسا منذ القرن التاسع عشر ، وكما كانت زعامة الرومانسية التشكيلية معقود لولؤها لكل من ديللاكروا وجريكو ، كان على رأس الرومانسية الأدبية فيكتور هيجو .. ويتبعه كل من لامارتين وتيوفيل جوتييه وغيرهما.. ورغما عن أن كلا من هيجو ولامارتين، كانا يسيران على النموذج الطبيعى الذى كان روسو يهدف إليه ، حيث الشعر الذى يخاطب العاطفة والمشاعر .

بينما حدث تحول جذرى لحركة تشق طريقها تدريجياً ، وتتخذ لتلك الرومانسية الطبيعية اتجاهاً مضاداً ، حيث أن كلا من تيوفيل جوتييه [1] .

---

(١) إذا كان تيوفيل جوتييه Gautier (١٨١١ — ١٨٧٢) لقد لقى شطراً من حياته فى زيارة المتاحف متأملا ما فيها من صور وتماثيل ، حين كان يستغرق هذا التأمل العميق كل حواسه الزمن الطويل . وحين كان يأمل أن يكون يوما ما مصورا أو مثالا ، حيث كان مفتونا بالجمال التشكيلى الى أبعد الحدود . . بيد أنه لم يجد السبيل أمامه ممهداً نحو هذه الغاية، فتحول عنها الى الكتابة ، وصار من الكتاب المرموقين .. ولكنه الكاتب الذى يصور الشخصيات وينحتها بقلمه ، سواء بأسلوبه الشعرى أو قصصه ، الذى جعله من أكبر أساتذة العالم الحديث .. حيث تبدو فى كتاباته وأشعاره ، ضربات فرشة الفنان المصور أو ضربات أزميل النحات . . وهو من جوانبه الفنية المتعددة كشاعر وكاتب وناقد ، كان ممتازا . . ولقد وصفه « سوينبرن » إذ يقول (إنه فى شعره ينحت شخصياته من الذهب والعاج على النحو الذى كان يقوم به المثال اليونانى فى نحت تماثيل . آلهته) .

وشارل بودلير(١) وباربى دى أورفيللى ، قد ابتدعوا للرومانسية اتجاهاً آخر يتسم بصفات تخاطب العقل . . واصطلحوا على تسميته بالدانديزم العقلى « Dandyism » .

——————

= وإن تيوفيل جوتييه إذ يعتبر من تلامذة فيكتور هيجو المفضلين ، إلا أنه مع ذلك كان بمثابة المعبر الموصل فيما بين الرومانسية الطبيعية التى يتزعمها هيجو ، وبين الرومانسية المضادة لها ، تلك التى يقوم بها جماعة المنحدرين ٤ والتى يقودها شارل بودلير .

(١) نبذة من أعمال شارل بودلير « Baudelaire » : إن أهم كتاب تتمثل فيه حياة بودلير (١٨٢١ — ١٨٦٧) الشعرية إنما هو كتاب « أزهار السوء » ، حيث لم يكن بودلير مصوراً فى شعره أو باحثاً عن الجمال ، فلقد فضل فينوس السوداء على أى جميلة بيضاء ، تلك التى يروى عنها أنها كانت ذات جسد عليل ، وبه يلم تشوه جميع أجزائه ، والواقع أن ما كتبه عنها بودلير إنما يمثل شعراً تفوح منه رائحة الأفيون . . !

لقد كانت أشعار بودلير مليئة بصور القبح والرعب معاً ، فيما تمثله من الأطياف المزيفة ، التى كانت تسبح فى خياله فيما يراه ليلا نتيجة لعدم النوم . . وفيما يتراءى له من تلك الأشباح الأكثر سواداً ، تلك التى تربض فى أعماق روحه . . ومن ثم كانت محاولاته فى تصوراته الشعرية ، لا يوجد بينها وبين الطبيعة من صلات . حيث نجد فى شعره عن مدينة باريس « حلم باريس » أنها مدينة قد بنيت من المعادن وأحجار الرخام الباردة ، التى صيغت منها القصور الشامخة ، وما تقوم عليه من عمد وأبراج كأبراج بابل التى يشع منها ضوء غريب . وتبدو فيها مساقط المياه ، وكأنها ستائر كريستالية ، تمتد من خلالها أبسطة ذات مياه زرقاء اللون ، كرقائق معدنية تعكس عرائس البحر المتلألئة التى يغمر نورها أسفل قناطر قد صيغ بناؤها من جواهر وأحجار كريمة ، تلك التى يتألق منها رصيف الميناء بلمعان عجيب .

ولعل أبلغ وصف لشعر بودلير يتمثل فى كلمات موجزة لتيوفيل جوتييه عن هذا الطراز من الفن إذ يقول « إن القصيدة كلها تبدو متألقة كما يتألق الرخام الأسود » .

ويمكن القول بعد ذلك الوصف الذى يعطى صورة عامة عن أعمال بودلير أنه بهذا الإنتاج الشعرى ، قد فتح الطريق لعدة اتجاهات ، فنها : الاتجاه نحو المدينة ، ثم الى كل ما هو صناعى وآلى ، كما أنه مهد السبيل باستعاراته الرمزية لكل من « بول فراين » ، « استفان ملارميه » ، « رامبو » وكان لهذا الاتجاه الذى استحدثه بودلير ، صداه القوى فى الحركة الفنية التشكيلية . . حيث بدت آثاره بصورة مباشرة فى أعمال الفنان المصور ويسلر فى أواخر القرن الماضى ثم بعد ذلك فى المذاهب الفنية المعاصرة للقرن العشرين وخاصة فى كل من الحركات الفنية : التكوين الموحد ، التكعيبية ، التجريدية .

الداندييزم الحديث Dandyism

إن كلمة الداندايبزم إنما تعنى من الوجهة اللغوية اصطلاح «الأناقة» وإن اتخذت هذه الأناقة صورة من التطرف .. ويمكن تعريب الكلمة بالنسبة للفن بأن الداندييزم إنما هو الإبداع فى صورة تمثل أناقة التعبير المنحرفة عن الأوضاع المصطلح عليها .. وفى هذا المقام يقول الكاتب أوسكار وايلد : «إن المستقبل متعلق بالتأنق ، حيث الإجادة التى هى مثال الكمال الذى سوف يسود » ، كما يقول هولبروك جاكسون فى هذا الصدد : «إن حركة الداندييزم ممثلة للعودة إلى المدينة بدلا من الرجوع إلى الطبيعة . . إن حب المدينة إنما هو الشوق الإنسانى الذى لا يمكن كبته ، تحت ضغط تلك الآراء التى يقول بها أولئك الذين يدافعون عن بساطة الحياة والعودة إلى الطبيعة ، حتى ولو كان الإعلام عن ذلك يتخذ لديهم تلك الكلمات الحماسية الملتهبة . ذلك لأن مثل هذا الحماس سوف لا يجتذب إلا أولئك الذين جعلوا من أنفسهم قديسين ، لا لنصوص الكتاب المقدس ، بل لحاشيته ، حيث لا يجتذبون نحوهم إلا القلة ، أو بالأخرى قصيرى النظر .. وإن الأمر بالنسبة للرجل المتوسط الثقافة، سوف لايكون رأيه بشأنهم إلا أنهم جماعة عجيبة أو أنهم قلة غير متوازنة ..

ذلك لأن الحياة الإنسانية تجتذب مشاعر الناس نحو المدينة حتى أولئك الذين يهاجرون إلى البرارى والغابات . . إذ يشعرون مع ذلك بحنينهم نحو المدينة . . »

وإذا كان شعور الناس قديماً يتعاطف مع الحياة الريفية الطبيعية نظراً لما توحى به من شاعرية ، وما يكون لها من أثر صحى طيب ، إلا أن الأمر خلال تسعينيات القرن التاسع عشر قد تغير ، كما هو شأنه فى عهد أو عهدين تاريخيين . حين ألقى الفن على المدينة ضوءاً لم يكن معهوداً من قبل ، حيث

اكتسب كل ماهو صناعى شعاعا من هذا الضوء.. نعم ، إن الشعراء لم يتخلوا عن ذلك المزاج الذى يشدهم ويجنبهم نحو الرعاة . . بيد أنهم مع ذلك قد أضافوا إليه حماسهم نحو كل ما هو مدنى . وبينما كانوا فى الماضى يجدون لقصائدهم وقصصهم مجالا فى القصور ذات التاريخ القـــديم ، أو الأحراش الموحشة ، فيما يطلقون عليه اسم الأشياء الطبيعية ، فإذا بهم الآن يستمدون الإلهام لموضوعاتهم من الطرقات والمسارح والحانات والمطاعم ، ومن كل ما هو صناعى .. حيث اعتبر ذلك كشفاً جديداً لاتجاه ذو نضارة خاصة فى الأسلوب ، ولو أنه مع ذلك يتطلب ما قد يعد أكثر تحايلا فى الابتداع .

فإذا كان أولئك الذين يحرصون على تلك التصورات الشعرية القديمة ، حين يرون أن النجوم قد كفت عن العزف ، فإن المدرسة الحديثة تقول لهم : بأنه قد حل محلها عزف الأوركسترا (الجازبند) فى قاعة الموسيقى .

ومن الأمثلة الواضحة فى هذا السبيل ،أن ريتشارد لوجاللين Richard le Gallienne قد اتخذ بدلا مما كان يتغنى به من بستان زهور الليلاس الطبيعية زهوراً أخرى صناعية . . حين صار يتغنى بزهور الليلاس الحديدية المقامة على الشاطىء ، كما أن دافيد سون وقد أصبح فرچيل العصر الحديث ،يتحدث عن سرعة الحركة المتدفقة فى الشوارع والطرقات ، حيث يمكن القول باختصار:أن الاتجاهات الفنية التى كانت تستمد طابعها وصفاتها من النضارة الطبيعية ، قد تحولت فى التسعينيات (من القرن التاسع عشر)إلى ذلك الاتجاه الذى يقتفى أثر مظاهر الحياة فى المدينة ، تلك التى اتخذت من حيث الأساليب الفنية نضارة من نوع جديد.. ورغم أن هذا الاتجاه لم يكن جديداً فى الواقع حين كانت له جذور قديمة فى المدرسة الإنجليزية على عهد كل من صمويل جونسن وتشارلس لامب وتشارلس ديكنز .. إلا أن العودة إلى المدينة باعتبارها اتجاهاً مضاداً للرجوع إلى الطبيعة ، فهى من هـذه الوجهة تتخذ

طريقا مغايرا للأسلوب القديم . . فمثلا عندما نتأمل ذلك الأسلوب الذى جاء به الفنان المصور ويستلر Whistler [1] من حيث حداثته فيما يتصل بموضوعات المدينة . إذ استطاع أن يعبر عن تقييم جديد للجمال ، عندما افت نظر الفنانين بكلماته تجاه هذا الجمال المبتدع . على النحو الآتى . إذ يقول « عندما يخلع الليل على شاطىء النهر أستاره الشاعرية . . فان المنازل تفقد وجودها فى ظلام السماء . . وأن المداخن العالية تصير مآذن شامخة ، كما تمسى تلك الأكواخ المتواضعة قصوراً فى ليل بهيم . . بل المدينة بأسرها تبدو وكأنها معلقة فى السماوات ، وكأن أرضاً ساحرة تمتد أمام ناظرينا .

بيد أن نظرة ويستلر لم تكن خالصة لوجه المدينة . إنما هى خالصة لوجه الفن فحسب . . وإنه بهذا التصور الشاعرى فى هذا المنهج الجديد الذى انتهجه ويستلر فى الفن التشكيلى ، حين حول وجهة التصورات عن جمال الطبيعة ، إلى تصورات تتعلق بجمال الفن ، بل بالأخرى جعل جمال الفن فى الاتجاه المضاد لجمال الطبيعة ، والإشادة بما هو صناعى . والتسامى به عما هو طبيعى ، على النحو الذى يضع به الطبيعة فى مكان ومقام دون مرتبة الفن . كان قد أثار

---

(١) هو الفنان الأمريكى الأصل ويدعى جيمس أبوت ماكنيل وشهرته (ويستلر) ، درس الفن فى باريس وكان من باكورة إنتاجه التصويرى (الفتاة البيضاء) ، عرضت بصالون المرفوضين ثم استقر بعد ذلك فى انجلترا ، وفى عام ١٨٥٩ عرض أعماله بالأكاديمية الملكية . . وقد قام بتصوير أشخاص ومناظر طبيعية وكثير من الصور الشخصية ومنها صورة والدته ، وكذا صورة الكاتب الإنجليزى كارلايل ، ويعتبر ويستلر المعهد لجماعة الانطباعيين فى انجلترا ، كما يعد من فنانى نهاية القرن التاسع عشر (الانحداريين) وكذا (الدانديين) حيث كان من المتحمسين لذلك الاتجاه الفنى نحو المدينة والمضاد للطبيعة ، وبذا يعد ويستلر كفنان تشكيلى يسير تحت شعار « الفن للفن » فى انجلترا . . بيد أنه فى فنه يعتبر بعيداً عن ذلك الانحراف الأخلاقى الذى اتسمت به جماعة المنحدرين فى حركاتهم الأدبية من المبتكرين لهذا الاتجاه . وأن إحدى لوحاته التى تمثل « كوبرى باترسى القديم Old Battersea Bridge » وكذا لوحات أخرى رسمها لمنازل على الشاطئ تنبعث منها أضواء تنعكس على الماء Cremorne Lights لما تعبر عن تصوراته الحديثة أصدق التعبير .

اهتمام الكاتب أوسكار وايلد ، ذلك الذى بهرته المحاولة ، والذى بلغت به النشوة أقصاها عندما رأى ويستلر يتحدث عن شروق الشمس ، ذلك الكلام الغريب المثير للعجب فى تطرفه إذ يقول «أن فى ذلك الشروق الممل .. تحاول الطبيعة أن تمسك بأذيال الفن » فما كان من أوسكار وايلد إلا أن أضاف قوله «أن مايكشف لنا عنه الفن حقيقة ، إنما يتمثل فيما نشاهده من جوانب النقص فى الطبيعة .. وما تبديه مظاهرها من عدم نضوج عجيب ، إلى جانب خطواتها الرتيبة والزائدة عن الحد فى الإملال . وما يظهر فى متباين حالاتها من صور النقص المطلق . . ثم يستطرد ، لاشك أن للطبيعة أهدافاً طيبة .. بيد أنها تسير على النحو الذى يقول به الفيلسوف اليونانى أريسطو (بأنها لا تستطيع أن تبديها وتجعلها ماثلة للعيان) وإنى عندما أنظر إلى منظر طبيعى لا يكون فى إمكانى أن أتغاضى عما فيه من جوانب النقص . . ومهما يكن الأمر فإنه لمن الحظ السعيد بالنسبة إلينا ، أن الطبيعة تكون ناقصة على هذه الصورة ، وإلا فانه يكون من المتعذر إيجاد فن على الإطلاق . . ذلك لأن الفن إنما يمثل احتجاجنا الروحى (على هذا النقص) بل ومحاولاتنا النبيلة فى أن نعلم الطبيعة أين يكون مكانها الخاص بها . . ! إن كل فن سيء إنما يصدر عن العودة إلى الطبيعة والحياة ، والارتفاع بهما إلى مستوى مثالى . . ومع ذلك فربما يتخذ كلاهما أحيانا كجزء من فن لمادة غفل (خشنة غير مصقولة) ولكن قبل استخدامها يجب ترجمتها إلى مصطلحات فنية . . هذا إلى جانب أن الحياة هى المقلدة للفن إلى أبعد حد ، عما يمكن للفن أن يقلد الحياة. وإن هذه النتائج ليست عن مجرد القول بتقليد الحياة للغريزة الفنية ، بل إن الواقع هو أن مقاصد الوعى الذاتى للحياة فى أن تجد من يعبر عنها ، وأن الفن هو الذى يستطيع أن يهدى إليها أشكالا ذات جمال معين ، من خلال ما تحققه الطاقة الفنية الدافعة إلى ذلك »

ومع ذلك لم يكن الكاتب أوسكار وايلد وحده فى هذا الاتجاه الذى يستند إلى هذه الأفكار والتصورات . . تلك التى تهيأ لها وجود الكثير من

الشراح والمفسرين ، حتى أصبحت حركة واعية تتخذ منهجاً مضاداً ضد كل ماهو طبيعي فى الفن . . حيث نرى على سبيل المثال أن كلا من ماكس بيرهولم « Max beerholm » ووليم هنلى ممن يعضدون هـــذه الحركة ، ويدلون بآرائهم فيها . .

وإذا كانت هذه الحركة الجديدة فى ذلك الحين ، تتجه نحو ماهو صناعى وضد ماهو طبيعى ، أو بالأخرى تتجه نحو المدينة . فإن هـذا يشير إلى أنه كان هنالك كفاح عنيف ، يشق الطريق نحو الحقيقة عن طريق المزاج الفنى ، إذ يتخذ رومانسية من نوع جديد ، وهى تلك الرومانسية التى تقوم على وضع مدنى حديث ، يميل لأن يكون أقل تعبيراً عن صور الحياة ، حيث كان تعبيراً عن صور الفن .. حقاً ، كان هنالك فن أقيم على أساس فكرى ، كى يشير إلى ماقد يكون ممثلا لحالة عقلية .

إن صناعية العهد تلك التى تعبر عن نفسها بواسطة التعبير الشخصى ، كانت من الوجهة الجوهرية شكلا من أشكال الداندييزم . ولكن ليس ذلك الذى يعبر عن مجرد المظهر ، بل الذى يعبر عن ميل تجاه الحقيقة فيما يتعلق بمزاج فلسفى على النحو الذى نجده لدى الفيلسوف باربى دى أورفيللى Barbey de Aurevilly » ، وكذا بصورة جادة فى شخصية شارل بودلير Baudelaire ذلك أن داندييزم بودلير ، إنما يعبر عن نفسه بصورة عرضية ، تتمثل فى الأجسام التى تغطيها الأزياء فحسب ، حيث تكافح مأساتها بما فيه الكفاية على النحو الذى تبلغ به إشباعها الروحى . . ليس عن طريق الذوق ، كما كان الحال شأن قدماء المتصوفين . حيث نرى فى أشعاره « أزهار السوء » أنه هو وأزهاره السيئة ، كانا نوعاً من أسلوب الداندييزم الروحى « أناقة الروح » إلا أن شعوراً حاداً بالإثم كان يوعز إليه بعدم مقاومة الشر . . وفى ذلك يبدو التناقض فيما كان بينه وبين المتصوفين القدامى ، الذين صاروا بدورهم من الداندييين الروحيين ، رغم أنهم كانوا يقاومون الشر .

لقد كانت رغبة بودلير على نحو أولئك الذين كانوا على شاكلته ، من حيث الكشف عن ذلك الفرح الخالد في الحياة . . ومهما يكن أمر الدانديزم من حيث أنه يمثل أناقة لباس الجسد أو لباس العقل ، فهو ثورة ضد الطبيعة . . كما أنه في واقع الأمر ثورة ضد الكلال والإعياء الروحي ، الصادر عن تلك المصطلحات التي تقف حجر عثرة في طريق الحركات الفنية الحرة ، تلك التي تقود نحو الإنطلاق . . سواء أكان ذلك بالنسبة للأشخاص أو الأفكار ، أو بالنسبة للأدب والفن على حد سواء .

بيد أنه رغم ما يتسم به إنتاج بودلير الأدبي من جدة وروعة في الأسلوب ، إلا أنه مع ذلك كان ينطوي على اتجاه إباحي خطير التأثير من الوجهة الأخلاقية

آراء حول الاتجاهات الانحدارية والتقدمية

في نهاية القرن التاسع عشر

إن الانحدار في التسعينات رغم أنه كان انحداراً بالإسم فحسب ، في نظر بعض المؤرخين الذين يرون أنه يمثل نهضة وحركة جديدة ظهرت في فرنسا كما كان لها صداها في انجلترا كذلك،فانهذه النهضة تتمثل في الحركة التي بدأ بها تيوفيل جوتييه « Theophile Gautier » الذي كان يمثل حقيقة ذلك المعبر القائم بين رومانسية فيكتور هيجو ورومانسية جماعة المنحدرين والذين كان على رأس حركتهم كل من تيوفيل جوتييه نفسه وشارل بودلير "Charles Baudelaire" ، وذلك عن طريق الأخوين إدموند وجولي جونكور «Goncourt» [1] وإذا كان للشاعر بودلير أثره بعد ذلك في جماعة

---

(١) إن جماعة الأدباء الطبيعيين الفرنسيين ومنهم ضمنا الأخوين دي جونكور « de Goncourt » إدموند « Edmond » (١٨٢٢ — ١٨٩٦) ، جولي «Jules» =

الانحداريين الجدد « Decadants » من الشعراء الرمزيين أمثال بول فرلين ، استفان مالارميه ، رامبو ، جورى هويسمان ، فإن الرومانسية قد بدأت عرضاً فى انجلترا عن طريق الكاتب والتر باتر « Walter Pater »[1] من ناحية دراسته وأبحاثه عن النهضة « Renaissance » فى كل من الفن والشعر حيث انتهت بأوسكار وايلد فى مؤلفه «دوريان جراى» وكذا قصة للكاتب الرسام أوبرى بيردسلى .

بيد أن فرنسا مع ذلك لم تكن ذات التأثير الوحيد على الحركة الإنجليزية فى هذا الاتجاه ، الذى يطلق على أصحابه أحياناً اصطلاح « المنحدرين » وأحياناً أخرى اصطلاحاً يسمونه (بفن الصدمة أو المفاجأة) «Shocking as»

=(١٨٣٠ — ١٨٧٠) وأميل زولا ، جى دى موباسان ، وكذا الفونس دوديه ، جوريس كارل هويسمان . يعترفون جميعا بأنهم تلامذة لكل من : ستاندهال ، بالزاك ، فلوبير . . حيث يسجلون حقائق الحياة بدقة فوتوغرافية . . وهم إذ يحرصون على تسجيل الحقيقة ، يتجنبون بطريقة صارمة أى محاولة تتخذ وضعاً فنيا على حساب الحقيقة . . وإن الأخوين دى جونكور يدعون ابتكارهم للمذهب الطبيعى على نحو ادعائهم ، بابتكارهم للمذهب الرمزى . . ولقد كان من أهم ما قاما به بالنسبة للفن التشكيلى ، أن قدموا الفن اليابانى إلى فرنسا حيث كان له تأثيره على الحركة الفنية التشكيلية ، مما قد تلمس آثاره بوضوح لدى جماعة الانطباعيين وخاصة (مانيه) كما كان له صدى قويا كذلك فى الحركة التعبيرية لدى (فان جوخ) ، وكذا فى المذهب التركيبى (التكوين الموحد) فى إنتاج « جوجان » . . وكان آخر كتاب لأدمون قد حرره عن الفنان المصور اليابانى الشهير « هوكوساى » .

(١) يعتبر والترباتر إلى جانب كونه ذا أثر فى الأدب الإنجليزى بأسلوبه الفريد فى الشعر المنثور ، أنه مع ذلك من المفكرين الجماليين المتأثرين بمذهب راسكين عن الجمال والأسلوب المثالى للكتابة . . إذ يقول راسكين « أتم بناء من الصور كى تراه العين » فلقد دون والترباتر آراءه من الفن والأدب حيث يعتبر كتابه الأحياء « Renaissance » من أهم ما كتب فى هذا الموضوع ، وفى الفصل الأخير منه دفاع عن الفلسفة الجمالية للحياة ، مما كان له تأثيراً كبيراً فى الاتجاهات الجمالية بالنسبة للحركة الفنية فى إنجلترا .

كما يعتبر كل من والترباتر ، ادينجتون سيموندس « Symonds » من أبرز الجماليين بالعصر الفيكتورى فيما بين ١٨٧٨ إلى ١٨٩٠ .

« Fine Art » أو « المفاجأة فن جميل » ذلك لأن الناشرين الإنجليز كانوا قد أصدروا ترجمة للأعمال الرئيسية لكل من الفيلسوف الألمانى نيتشه . الذى امتدح هذا الاتجاه . وكذا لكل من تولستوى ، إبسن ، زولا ، ثم دانونتسيو ، تورجينيف . . ومع ذلك كانت الحركة الفرنسية ذات اهتمام خاص فى انجلترا .

فن الصدمة او المفاجأة

إن هذا الاتجاه يقترب إلى حد كبير من الحركة الجديدة للداندييزم ، إذ يقوم على المزاج والحساسية فى مختلف صوره وأشكاله التى تمثل الفن الذى يعمل على المصادمة مع الطبقة الوسطى .

فبينما كان الشباب الحديث لهذا العهد (نهاية القرن التاسع عشر) ينتهج أسلوباً للصدام مع هــــذه الطبقة البرجوازية حين اتخذ لذلك شعار « épater le bourgeois » وهو يعنى « سحق البرجوازية » وهو ذلك الشعار الذى أطلقه الكاتب فلوبير « Flaubert » (١) على هذه الحركة الأدبية والفنية،

---

(١) إن جوستاف فلوبير رغم أنه قصاص واقعى ، ولكنه مع ذلك كان ذا مزاج رومانسى .. وإن قصة مدام بوفارى التى تعتبر من أشهر أعماله، إنما تمثل حنقه على البرجوازية وهى الطبقة الوسطى التى خرج هو نفسه منها . . وإذا كانت هذه القصة تمثل ملاحظة عميقة لما كان يحدث من شخصيات هـــذه الطبقة ، التى كانت تعتبر فى نظره مثيرة للسخرية والاستهزاء ، بل وأكثر ما تكون جديرة بهذا الاستهزاء عندما تحاول الهروب من ذلك العالم الذى عاشت فيه والتى هى جزء منه .

فإن أهم ما تتميز به هذه القصة ، أنها تمثل فهما عميقا للبواعث التى تغرى كلا من الرجال والنساء المتحررين أخلاقيا ، مع التمييز بين الشخصيات فى صورها المنحطة وتنوعها .. وبسبب هذه القصة عانى فلوبير الاضطهاد ، حيث اعتبر هــذا المؤلف سيئاً من الوجهة الأخلاقية من « مدام بوفارى » .

وبينما كان بعض النقاد يرون أن الكاتب كان متشدداً فى أخلاقيته دون رحمة أو إشفاق ، من حيث إصراره على أن يعيش الناس فى نطاق الدائرة التى قدر لهم أن يعيشوا فيها ، بدلا من=

التى قامت بناء على تلك الضرورة التى اقتضت اندفاع الشباب بقوة على أثر تلك التصرفات التى اتخذت اتجاها مضاداً لمطالبهم التى تقوم على مزيد من الحرية .

بيد أن هذا الشعار المذكور لا يعد أكثر من مجرد فكرة تعبر عن نفسها فى الحياة كما هو شأنها فى الفن كذلك ، حيث يكون الفن هو الممثل للدفاع عنها .

حقاً كان لهذه الفكرة عدداً من الشراح العمليين ، ولكن هؤلاء إذا كانوا بصفة عامة لايخرجون عن الدائرة الفنية والأدبية ، فلقد أصبحوا من وجهة نظر الجماهير أسطورة من الأساطير فى التسعينيات (السنين العشر الأخيرة من القرن التاسع عشر) ذلك أن بعض الفنانين وصغار الشعراء، قد استطاعوا أن يحققوا شهرة عن طريق ذلك السلوك الفنى ، الذى يستند إلى الرذيلة . حتى أصبح استعمال المخدرات والممنوع من المغيبات مثل الحشيش والأفيون والخمور وغيرها، من الأشياء المعتاد تناولها فى تلك الدوائر الفنية ..! حين كانوا يتخذونها بحسب ادعائهم ، بأنها وسيلة من الوسائل التى تعمل على امتداد حساسيتهم إلى مستوى أرفع من ذلك الوعى العادى ، وماينطوى عليه من أفكار وتصورات(١) .. !!

أجل ، كانت هذه المرحلة ذات حساسية خاصة (بالإضافة إلى ماسبق) بالإشارة إلى الجنس ، حيث كانت الموضوعات التى اتخذوها فى هذا الاتجاه

= ذلك الغباء الذى يدفع الفرد الى الهروب من الحقيقة إلى مجرد عالم مسرحى .. أو بمعنى آخر الخروج على قيود العادات والتقاليد مع التحرر من المبادىء والقيم العميقة الجذور فى البيئة .

(١) قد يبدو لنا بوضوح ذلك التناقض القائم بين ما تقوم به هذه الفئة من الأدباء والفنانين من حيث مهاجمتهم للطبقة البرجوازية من جانب ، وبين ما ينطوى عليه سلوكهم الأخلاقى من جانب آخر ، وإذ يعد هذا التصادم مع هـذه الطبقة (التى حلت محل الأرستقراطية القديمة واكتسبت رذائلها) عمل إصلاحى ، إلا أن سلوكهم المنحرف ، واتجاههم فيما ينتجون نحو الجنس بالإثارة والإغراء ، لما يتنافى مع هذا الإصلاح الذى يهدفون اليه . . ! !

تطرق بأساليب إباحية مكشوفة ومفرطة فى صراحتها !. سواء كان ذلك فى مقالاتهم أو قصصهم أو دراماتهم ، إذ تشير كلها إلى ذلك التعطش وتلك الرغبة الجامحة نحو تلك الثمار المحرمة مع الإعراق فى الإثم.. وهكذا كان الضلال والشذوذ والانحراف سمة من سمات هذه الحركة فى اتجاهاتها الأدبية والفنية .

إن ظهور مثل هذا الاتجاه الذى يتخذ صوراً من الانحرافات على هذا النحو فى كل من الأدب والفن ، وما يحملانه من مظاهر الإغراء والجرأة والإثارة ، قد كان له فاعليته بين أولئك الناس الذين عاشوا عهوداً طويلة خاضعين للمبادىء الأخلاقية ، التى كانت إذ ذاك على نحو قد يكون أكثر أو أقل ثباتاً .

وهكذا كانت السمة التى كانت تتسم بها نهاية القرن التاسع عشر ، وهى إن دلت على شىء . فإنما تدل على حالة ليست من الانحدار فحسب ، كما يطلقون عليها ، بل على درجة خطيرة من الانهيار الأخلاقى . . ومن هنا نرى أن المذهب القائم على نظرية « الفن للفن » والذى شق طريقه الإباحى منذ عهد بودلير (حيث تأثر به عدد غير قليل من قصاصين وشعراء وفنانين) كان يضم تحت لوائه كل تلك الشعارات السابق ذكرها من الداندية والانحدارية والرمزية وكذا إتجاه المصادمات والمفاجآت . . الخ ، تلك التى قضت على معظم القيم من ميتافيزيقية وأخلاقية عدا القيمة الجمالية ، ولعل هذا هو السبب المباشر الذى من أجله حرصت جميع المذاهب التقدمية المعاصرة فى الفنون التشكيلية (التى بلغت الحد الأقصى لتفرعها وتشعبها فى القرن العشرين) على إسقاط القيم بحجة أنها تقف حجر عثرة فى سبيل انطلاقها ، من حيث بلوغ أرفع مستوى لحرية التعبير فى الأفكار والطرق الأدائية . إذ نرى فى طليعة القيم التى عمل أولئك الفنانون التقدميون على إسقاطها ، القيمة الأخلاقية(١) .

---

(١) إنه رغم ذلك الانحدار الأخلاقى ، وتلك المثالب التى وقعت فيها الهيئات الفنية والأدبية =

ثم القيم الجمالية ، وقد احتفظوا بعدذلك بالقيمة الميتافيزيقية . وذلك فى سبيل إعطاء العمل الفنى ذلك البعد الذى لا يوجد فى غيره من الأعمال الفنية الكلاسيكية والأكاديمية ، وهو ذلك البعد الذى يعبر عن جواهر الأشياء ، ومضامينها وحقائقها .

ولما كانت حصيلة الفنون والآداب من تلك الأفكار والتصورات التى لعبت دوراً هاماً فى السنين العشر لنهاية القرن السابق الذكر ، لم تكن قاصرة على أولئك الأدباء والفنانين الذين سبق الإلماع إليهم فحسب ، بل كان هنالك بالإضافة إليهم عدد آخر من الأفذاذ ، نذكر منهم على سبيل المثال : الموسيقار فاجنر الذى كان لأوبراته ودراماته وموسيقاه ذلك الأثر المباشر ، الذى انتقل بذلك البعد الميتافيزيقى والأداء الرمزى من نطاق الموسيقى إلى نطاق الفن التشكيلى .

كما كانت آراء هذا الفنان تسبق عصره وتتطلع إلى فن المستقبل حين قال « إن الفن سيصبح الرسول والقانون المنظم لإبداع المستقبل فى صورته الشاملة » .

تحدى برناردشو لشعار «الفن للفن»

ودعوته إلى سبيل الحياة

ثم نرى بعد ذلك أن الشخصيات التى كانت ذات أثر بارز فى تحدى الأوضاع الفاسدة التى سادت نهاية القرن التاسع عشر ، على النحو الذى سبقت

= على النحو الذى سبقت الإفاضة فيه ، فإن الإنتاج مع ذلك كان يحمل بذور التجديد والابتكار ، التى أينعت ونضجت ثمارها فيما بعد ، سواء بالنسبة للحركة الأدبية ذاتها ، أو بالنسبة للحركة الفنية التشكيلية المعاصرة . . حيث تختلط العناصر الفنية الابداعية مع العناصر المنحدرة والمفعمة بضروب الرذيلة .

لقد كان هذا هو السبب الذى من أجله أشرت إلى أن مرحلة التسعينيات من القرن التاسع عشر لم تكن انحداراً مطلقاً . . نظراً لما تنطوى عليه من الاتجاهات والنظريات الفنية المستحدثة ، التى أسهمت فى الحركة التقدمية للقرن العشرين فى كل من الأدب والفن .

الافاضةفيه ، وهو الكاتب الألمعي « برناردشو » الذى شق لأفكاره وآرائه وتصوراته اتجاها مضاداً لمذهب (الفن للفن) حيث يتجلى هذا التحدى فى أسلوبه الذى ينطوى تحت لواء « الفن فى سبيل الحياة » الذى يبرز لنا اهتماماته بتلك الآراء التى توضح لنا وظائف الفن الاجتماعية فى صورتها الاشتراكية حسبما نجد ذلك واضحا كل الوضوح فى إنتاجه الفنى الدرامى . ولو أن جذور هذا الاتجاه مع ذلك ترجع إلى تأثر برناردشو بالكاتب الفيلسوف النرويجى « هنريك إبسن » كما نجد صدى لآرائه فى ذلك الرباط الذى يربط فيما بين الفن وبين كل من الحياة والحضارة لدى الفيلسوف الأمريكى جون ديوى[1] حيث كانت تتجه آراؤهم جميعا إلى القول بمزيد من الحرية ومزيد من الخبرة والتجربة . ثم مزيد من الحياة التى يجب أن يحياها الإنسان .

ولننظر الآن إلى بعض ما جاء فى أقوال برناردشو وتحديه لتلك الحركات الفنية التى كان يتزعمها أولئك الذين يطلق عليهم « المنحدرون » سواء من حيث نزوعهم إلى الفردية ، أو ما يتصفون به من الانحرافات الأخلاقية إذ يقول « إن أولئك المنحدرون ، الذين يعملون تحت لواء « الفن للفن » قد يبدو على أغلب الاحتمالات أنهم يعنون نفس ما يتضمنه شعار « الفن فى سبيل الحياة » بيد أنهم مع ذلك يرون الحياة من جوانبها الصارمة العنيفة،ومن اتجاهاتها الفردية ، بينما يعنى الفن فى سبيل الحياة شمول الغاية التى تكتنف الإنسانية فى اتساعها الرحيب ، كى تحقق الروح الجماعية (بين شعوبها وأفرادها) . . وبينما نجد أن فكرة الفن المنحدر ، إنما قامت فى سبيل الفردية فحسب ، حيث لا تنظر للإنسانية فى مجموعها إلا باعتبارها خلفية باهتة للصورة الفردية . . بينما كانت وجهة النظر الصاعدة (يقصد

---

(١) رغم ما تنطوى عليه فلسفة جون ديوى التى يطلق عليها اصطلاح « الأداتية » المتفرعة من الفلسفة البرجماتية من الآراء التى ترمى من طرف خفى إلى الميكيافيلية .

سبيل الحياة) ترتقى بهذه الخلفية إلى مقدمة الصورة (بمعنى أنها تعطى للانسانية فى مجموعها الاهتمام الأول) حيث تشاهد الحياة فى الصورة الاشتراكية ككل . . كما ترفض رفضا باتاً السماح للاستغلالات والابتزازات الفردية ، وهنا نجد أن برناردشو إذ يعتنق هذه النظرية عن الحياة ، فهو كذلك يكدح فى سبيل تدعيمها واتساع نطاقها ، بما يغرسه فيها من المبادىء التى تنطوى عليها وجهة نظره ، وما تتضمنه من آراء وأفكار تخدم رسالة الفن الحقيقية ، وتوجهها فى الطريق الصحيح حيث يقول « إن الفن الجميل على جانب كبير من الحيلة والدهاء والاغراء ، كما أنه واسطة ذات فاعلية وتأثير لهما أهميتهما بالنسبة لنشر الوعى الأخلاقى فى العالم . . عدا أن يكون ذلك متعلقا بالخلق الشخصى الفردى . . ثم يستطرد : وإنى لأتغاضى عن هذا الاستثناء فى سبيل فن هذه المرحلة ، لأن العمل فيها إنما يكون عن طريق عرض أمثلة تعبر عن السلوك الشخصى ، تلك التى يمكن تفهمها والتى يبدو أثرها فى تزاحم أولئك الذين هم من غير ذوى الملاحظة والتأمل . . والذين تعد الحياة الحقة فى نظرهم وكأنها لا شىء . . . ! » وفى هذا الرأى السابق لبرناردشو عن الفن يبلغ تهكمه وسخريته أقصاهما بالفردية ، وذلك من الجانب المتعلق بالكثرة ، تلك التى ليس لديها من الوعى الفنى ما يمكنها من النظر إلى الحياة ، تلك النظرة التأملية الجديرة بها ، عن طريق الفن . .

وفى مقال له عن الحرية ، عمل على توضيح آرائه عن القيمة الأخلاقية للفن ، وفى هذا المقال ، يعبر لنا الكاتب الكبير عن تأثره بوجهة نظر كل من راسكين ووليم موريس باعتبار أن الفن كعمل ممتع ، كما يشاركهما فى هذا الرأى كل من تيوفيل جوتييه وشارل بودلير ، وفى ذلك يقول برناردشو « إن الفن الذى يطالبنا باحترامه يجب أن يصمد أو يسقط أمام ما يدعيه من التهذيب والارتفاع بأحاسيسنا وخواصنا الفكرية . . بل وكذلك كل من الرؤية والسمع والشم والذوق ، كى تصبح كلها على مستوى عال يمكننا من

القدرة على النقد ، مما يجعلنا نقف موقف المحتجين بحماس شديد ضد القبح والضوضاء ، وتناقض الحديث وتنافر الأسلوب ، وعدم انسجام الملبس . . حيث يكون اهتمامنا منصبا على الاستمتاع بكل [illegible] جميل من الموسيقى وكذا الهواء الطلق ، وذلك إلى جانب إصرارنا على إعداد ما هو ضرورى للراحة . والاحتفاظ بآداب السلوك، مع العناية بالنظافة وبكل ما هو صحى، وأن تكون لدينا تلك المصانع التى تنتج الحسن الجيد من الملابس والأوعية والأدوات ، مع توفر المظهر المهذب . . .» وإلى أبعد من ذلك نرى الكاتب يهدف إلى الإصلاح عن طريق الفن فى مختلف صور الحياة ، وذلك بالإضافة الى ما سبق عرضه ، حيث يجعل من رسالة الفن دعامة كبرى للارتقـــاء بالإنسانية فى شتى وجوهها الحضارية ، والتسامى بكل جوانبها الاجتماعية والفكرية والنفسية والخلقية . . ومن ثم يستطرد فيقول « وإن على الفن أن يسمو بصفاتنا الحسية والأخلاقية ، ويوطد بيننا روح العدالة والمشاركة العاطفية . . . ويرتفع إلى أقصى مستوى بمعرفتنا وثقافتنا الذاتية . . ثم عليه إلى جانب ذلك أن يمدنا بالقدرة على ضبط النفس ، والدقة فى العمل مع احترام الذات . . كما يجعلنا متسامحين عن مساوىء الآخرين وظلمهم لنا وقسوتهم علينا . . كما ينأى عن السطحية وصور التبذل . . . »

«إن الفنان أو الرسام الأصيل، هو الذى يتجاوب مع كل هذه الاعتبارات المتعلقة بأحاسيسنا الفيزيقية والأخلاقية . . وذلك بتغذيتها بمختلف نواحى الإنتاج الفنى من ابتداع الصور ومبتكرات الموسيقى . . أو إنشاء الأبنية والحدائق الممتعة ، وكذا ما تتنفس عنه الأقلام من الأشعار والقصص والمقالات والدرامات ، تلك التى تخاطب العقول والأحاسيس السامية . . وتتيح المجال لخصائصنا الحسية والفكرية ، حيث النشاط المتنوع فى صورته الرائعة الممتعة .

إن أعظم فنان إنما هو ذلك الذى يثب بتصوراته إلى ما وراء مطالبنا ، حيث يعمل على إمدادنا بأعمال على مستوى عال من الجمال . . ثم الاهتمام الزائد بالقضاء على تلك التصورات القائمة البالية . وما يصاحبها من غرابة و[illegible] ، فيما يتطلبه الأمر من إحساس جديد ، يكون له ذلك الامتداد [illegible] ، وتلك الأبعاد التى تدفع بالنوع الإنسانى قدماً إلى الأمام » .

« وهذا الذى نتحدث عنه هو الذى من أجله نسائل أنفسنا ، لماذا نحن نقيّم الفن . . ؟ وأن هذا هو الذى يجعلنا نقول أيضاً : لماذا نشعر بأن أولئك الذين يحطمون الصور وكذلك المنتمون إلى مذهب المتطهرين Puritans إنما يهاجمون فى واقع الأمر أشياء ذات قداسة ، من حيث فوائدها التى تعتبر أكثر أهمية من نظرياتهم التطهيرية . . ! ومن ثم كان هذا هو الذى يدفعنا أخيراً إلى القول : « لماذا اكتسب الفن رضاء الدين » . ثم يستطرد برناردشو فى سخرية مريرة قائلا : « هكذا يكون شأن أصحاب الحوانيت فى لندن ، أولئك الذين يبدون كراهية ضارية للفن بالتأثير القهرى للكنيسة ، عن غير إدراك أو تبصر . . وبينما ينصب جل اهتمامهم على تلك الصور الفوتوغرافية الممثلة للمشاهير الجدد . . بينما لا يثير لديهم أى انتباه إذا ما شاهدوا على سبيل المثال لوحة من لوحات المصور الإسبانى « فالسكيس » الممثلة لإحدى الصور الشخصية بالمتحف الوطنى . .

وعلى هذا النحو نرى أن المجلس البلدى يرحب بصرف المبالغ الطائلة على عصابة مفتشى المجلس ، وعلى نماذج مقلدة لآثار تاريخية . . ! » .

وظيفة الفن الاجتماعية كما يراها تولستوى

ولم يكن برنارد شو ومن قبله إبسن وحدهما فى توجيه الأذهان نحو تلك الجوانب الاجتماعية ، بل كان أيضاً ممن ساروا فى هذا الاتجاه كذلك

الكاتب الفيلسوف الروسى « تولستوى » حيث يحدد فى كتابه : ما هو الفن..؟ وظيفة الفن الاجتماعية . إذ يعبر عن ذلك بقوله : « إن الفن ليس على النحو الذى يتحدث عنه الميتافيزيقيون (فلاسفة ما وراء الطبيعة) بأنه مظهراً لما وراءه من فكرة الجمال أو الإله . . وهو بعد ليس ذلك الذى يراه الفسيولوجيون (علماء وظائف الأعضاء) الجماليون بأنه مجال للعب الذى يستنفد ما قد يكون لدى الإنسان من طاقة زائدة . . كما أنه ليس تعبيراً عن الانفعالات الإنسانية بعلامات ظاهرية . . وهو ليس أيضاً إنتاجاً للأشياء الممتعة .. وهو فوق كل ذلك ليس بلذة ، بل هو واسطة الاتحاد بين البشر.. حيث يجمعهم معاً عن طريق ما بينهم من المشاعر المشتركة . . مما يعتبر ضرورة تحتمها الحياة ، ويدفع بها التقدم فى سبيل سعادة الفرد والجماعة إلى الأمام ...»

إن محاولة تولستوى فى هذا الرأى الذى قدمه عن ماهية الفن ، إذا كانت قد اتخذت أسلوباً مغايراً يخالف آراء الكثيرين من الكتاب والفلاسفة الذين دونوا نظرياتهم عن الفن ، سواء منهم القدامى أو الحديثين . . إلا أن مجمل رأيه مع ذلك إذ ينصب على الجانب الاجتماعى الذى يوطد العلاقات بين البشر ، حيث يعتبر المحور الأساسى لمفهوم نظريته عن الفن ، لما يعد معه الكاتب من المعبرين عن جوهر رسالة الفن من وجهتها السامية . وذلك إلى جانب تلك الآراء والأفكار القيمة التى قدمها لنا برنارد شو .

* * *

ولعل بعد هذا العرض الذى سبق تقديمه لتلك الآراء والنظريات ذات الفيض المتدفق بتلك التيارات المختلفة ، التى حفلت بها نهاية القرن المذكور ، وخاصة السنين العشر الأخيرة منه .. فإنه يمكن القول ، بأن هذه المرحلة لم تكن شراً خالصاً رغم ما اشتملت عليه من المتناقضات ، حين كان عامل

الانحراف الأخلاقى من جانب، يقابله عامل الإصلاح الاجتماعى من الجانب الآخر ، وحين كان التركيز على ما هو مدنى « متعلق بالمدينة » ، يتخذ اتجاهاً مضاداً لما هو كائن فى الطبيعة . . وفوق هذا وذاك الاهتمام بالابتكار الفنى فوق الاهتمام بجانبى المدينة والطبيعة .

ومهما يكن الأمر ، فقد كانت هذه المرحلة من الأهمية بالنسبة للفن المعاصر بمكان كبير ، ذلك لأن الحصيلة الضخمة التى أنجزت فيها من المفاهيم والأفكار والنظريات الفنية رغم ما كان فيها من تضارب ، فإنها مع ذلك تعد تراثاً من الأعمال ذات القيمة الفكرية والأدائية العظيمة ، التى أغنت الحقل الأدبى والفنى إلى حد كبير .. حيث كان لتفاعل هذه الآراء وما تنطوى عليه من الأسس والمبادىء النظرية والفنية ، وبلورتها فيما بعد بما يتفق مع ما تهدف إليه الحركة التشكيلية التقدمية ، أنها دفعت الفن فى القرن العشرين فى وثبات جريئة إلى الأمام ، منذ كانت فى نفس الوقت صدى لما استحدث من النظريات العلمية والفلسفية . تلك التى ظهرت آثارها فى صور وتماثيل ذات أشكال متباينة فى الأفكار وطرق الأداء للمذاهب الفنية الحديثة ، التى أفسحت المجال حقاً للانطلاق فى آفاق شتى من مبتكرات الأساليب الفنية ومستحدثات طرق الابتداع .

ومن ثم كان أوائل المبتدعين لمبادىء النظريات التشكيلية المعاصرة ، وإن كان معظمهم قد أخذوا عن غلاة العاملين تحت لواء «الفن للفن» بعض مبادئه تلك التى تقوم على إسقاط القيم مع استحداث أساليب مضادة فى طرق الأداء ، فإنهم جميعاً وبدون استثناء ، قد استفادوا من العاملين فى سبيل الحياة ذلك المبدأ الذى يقوم على الشمول ، فيما يعبر عن الإنسانية فى صورة التعميم والإطلاق .. ولم يأخذوا بذلك الاتجاه الفردى الذى هو قوام الفرق المنحدرة التى تسير خلف شعار « الفن للفن » .

ومع ذلك فقد كان العامل الأساسى الذى تدور حوله رحى الحركة الفنية المعاصرة بصورة عامة، قد خالف الشعارين السابقين واتخذ من بينهما شعاراً أسمى ، فبدلا من «الفن للفن» ، أو «الفن فى سبيل الحياة» ، فقد شق طريقه ، نحو « الفن فى سبيل الحقيقة » .

ومن أجل ذلك كانت الصورة الابتكارية للعمل الفنى المعاصر فى أى مذهب من المذاهب ، تعبر عن مضامين الأشياء كما يمكن لخيال الفنان وتصوراته القائمة على خبراته الفنية أن يتوهمها ويتخيلها ، وهو بذلك إنما يعطى المشاهد تلك الصورة الوجدانية التى يحس بها من أعماقه عن حقائق الأشياء وجواهرها ، أو المعانى التى تنطوى عليها ، وهو بذلك إنما يستمد من الأشياء تلك الصورة المعبرة عن المطلق المشاهد .

الحركات التقدمية فى الفنون المختلفة

وتأثر بعضها ببعض فى نهاية القرن

لقد سبق الإيضاح بالشرح والتفصيل عن شتى العوامل والمؤثرات التى حفلت بها السنوات العشر الأخيرة من القرن التاسع عشر، وهى تلك المؤثرات التى كان لها انعكاسها البليغ من بعض الفنون إلى البعض الاخر، مما أدى إلى تغيير اتجاه بعض الحركات للفنون الخمسة المعروفة بالفنون الجميلة (وعلى وجه خاص الفنون التشكيلية، من تصوير ونحت وكذا فنون الأدب والموسيقى.) انتقل بها أحيانا من الأوضاع الكلاسكية إلى أوضاع تقدمية، كما انتقل أحيانا أخرى بالبعض الآخر من اتجاهات تقدمية معتدلة إلى تيارات متشعبة أكثر تطرفا.. حيث كان الفنانون فى الاختصاصات المتباينة يستوحون من بعضهم ما قد وصل إليه فريق منهم فى تخصصه من مبادىء وقيم مستحدثة. أو أساليب جديدة مبتدعة، يرى الفريق الآخر الإفادة منها، وذلك بالعمل على تطويعها فى اتجاهاته الابتكارية.. ولنعطى مثالا لذلك عن بعض ما حدث فى هذه المرحلة التاريخية:

ذلك أنه بينما كان الفن الموسيقى الأوروبى قد اصطبغ فى هذه الفترة بالمبادىء الفنية التى استحدثها الموسيقار الألمانى «فاجنر»، بينما كانت دوافع الطموح، تدفع ذلك الموسيقار الفرنسى المدعو «ديبوسى» إلى ابتداع موسيقى فرنسية ذات طابع أصيل، ومتحررة كل التحرر من سلطان ونفوذ تلك الموسيقى الفجنرية التى طغت مبادئها الفنية فى كل من الدراما والأوبرا، وما يتبع ذلك من سيمفونيات، على مشاعر الجماهير وعقول النقاد فى ذلك العهد.. حيث لم يكن الطريق مع ذلك ممهداً أمام ذلك الموسيقار الشاب، ولكنه بالإرادة القوية والعزيمة الصادقة، استطاع مع البحث المتواصل، واتصالاته الدائمة بالعديد

من الفنانين سواء منهم التشكيليين والكتاب أو الشعراء والموسيقيين ، أن يستلهم منهم ما يحقق ذلك الهدف الذى كان حلم حياته وشغله الشاغل .

وإذا كانت باريس تستطيع أن تقدم الكثير مما لديها فى هذه الفترة، فإن المؤرخين فى الثمانينيات والتسعينيات من القرن التاسع عشر ، لم يكونوا من الكتّاب بالقدر الذى كانوا فيه بالأحرى من المصورين، أولئك الذين كانوا يعبرون فى ذلك العهد عن المدرسة الباريسية أصدق التعبير . .

ذلك أن مقاهى مونتمارتر التى كانت مجالا للالتقاء الفنانين من جميع الأشكال والألوان. حيث نخص بالذكر منها قهوة « weber » منذ كانت المكان المفضل لكل من المصور « تولوزلوتريك » والكاتب « أوسكاروايلد » حين كان « ديبوسى » يتقابل فى هذا المكان مع مختلف الشخصيات من الفنانين ، بحسب اهتمامه بالأفكار والمبتدعات الحديثة . . إذ نجد أنه فى عام ١٨٩١ كان « ديبوسى » قد تقابل مع الفنان « إريك ساتى » الذى كان يعمل إذ ذاك كعازف على البيانو . حيث كان لهذا التعارف أثره فى الإبقاء على ما بينهما من صلات زمنا طويلا . . كما يمكن القول بأنه كان لذلك أثره فى مستقبل ديبوسى الفنى وموسيقاه ، ورغما عن أن « ساتى » لم يتخذ فى الموسيقى ذلك الاتجاه الجدّى شأن غيره من الموسيقيين ، إذ كان يبتدع فيها تلك الأساليب المرحة الفكهة ، تلك التى كان ينظر إليها النقاد فى ذلك الزمن على أنها أعمال بهلوان مهرج . ! بينما أصبح الأمر مختلفا بالنسبة لهذا الموسيقار فى عالم اليوم حيث يعتبره النقاد المعاصرون بأنه من أمهر المجددين فى عصره .

إن من الحركات الفنية الكبرى التى أثارت اهتمام المفكرين منذ عام ١٨٨٠ كانت حركة « التأثرية » فى ميدان التصوير . . وكذا الحركة « الرمزية » فى مجال الشعر . . حين نشأ عنهما نقاش طويل وجدل عنيف . .

وبينما كانت الحركة التأثرية أعظم الإثنتين أهمية . . إذ مع الزمن استطاع المصورون التأثريون أن ينالوا نجاحا بعيد الأثر، ونصراً كبيرا بتدعيم موقفهم أمام الجماهير . . بعد أن قاسوا من السخرية والتندر قسطا غير قليل ، لعدم فهم المجتمع للقيم والمبادىء التى تقوم عليها حركتهم الفنية ، تلك التى أيدها فيما بعد كبار النقاد بعد أن عرفوا أهميتها العلمية ، وأبعادها الفنية من الوجهة الأدائية .

بينما كان « ديبوسى » من أشد المشايعين حماساً لهذه الحركة ، ومن المؤيدين المتعصبين لها ، لتفهمه مبلغ أثرها فى مجال الاستحداث والابتكار ، سواء من الناحية النظرية العلمية . أو من حيث الأداء الذى يقوم على التقسيم اللونى للطيف الشمسى ، وتأثر ألوان الأشياء والأشكال فى الطبيعة به ، على النحو الذى قام به قادة هذه الحركة من أمثال : مونيه ، مانيه ، رينوار ، ديجا ، بيسارو وغيرهم .. ممن تبعهم فى محاولاتهم الجادّة فى هذا الاتجاه ، الذى يعمل فى سبيل الخروج على مألوف المطابقة الفنية لحرفية أشكال الطبيعة فى صورة نسبية ، نظراً لأن الحركة « التأثرية » ليست ذات أثر بارز فى الخروج على أوضاع الأشكال الطبيعية (على النحو الذى نلمسه فى المذاهب التقدمية المعاصرة) إلا من حيث التحليل اللونى الذى ساعد على وجود انسجام وشاعرية ونضارة لونية ، أو من الناحية المتعلقة بالجرات الجريئة للفرشاة على النحو الذى سار عليه المصور « سيزان » فى إنتاجه الانطباعى « التأثرى » مع استخدام تلك الألوان المنشورية ، وذلك إلى جانب العديد من المبادىء الفنية الأخرى .

ولما كان ديبوسى فوق كل تلك الإعتبارات السابقة الذكر ، يعجب بشجاعة أولئك الفنانين الانطباعيين « التأثريين » وثباتهم فى تصديهم ومقاومتهم لرد الفعل مهما كان أمره ، ومهما بلغت حدته ، فمن ثم كان لهذا

الاعجاب الشديد أثره . فى أن أطلق على حركته الابتداعية فى الموسيق إصطلاح « التأثّرية : Impressionism » وذلك رغم ماتضمنه موسيقاه من المبادىء والأفكار التى تعطى التأثير الإيحائى عن طريق الرمز ، حيث يرجع تأثره بالمذهب الرمزى فى ذلك الحين إلى شاعرين فرنسيين عظيمين سبق الإلماع إليهما باعتبارهما من كبار القادة الذين مهدوا الطريق لهذه الحركة الرمزية . . فالأول هو الشاعر «شارل بودلير » الذى كان بحكم ميوله وغريزته الفنية ، مغرما إلى حد كبير بالكاتب الأميركى « إدجار ألان بو » حيث استطاع أن يدخل على الأدب الفرنسى تلك الأفكار ذات الشاعرية الغريبة بموحياتها وتصوراتها المرعبة ، والتى كان الباعث عليها تأملاته الباطنية المريضة ...! وكان الشاعر الثانى هو « بول فرلين » الذى يعتبره النقاد بأنه الرجل اللغز . . فيما تنطوى عليه طبيعته الشهوية المحتدمة ، التى أودت به إلى إدمان المخدرات والإغراق فى الجنس (شأنه فى ذلك شأن بودلير) إذ كان يمزج فى شعره مابين التصورات التى تقوم على التبذّل ، وبين روعة فى الأسلوب الشعرى النادر فى رقته التعبيرية . . ! حيث أمكن لفرلين أن يقدم للأدب الفرنسى ذلك الاتجاه المبتكر ، الذى استطاع عن طريقه أن يحطم القواعد والأسس التى يقوم عليهـــا الشعر المنظوم ، من حيث استخدام الأوزان ، حين استعاض عن ذلك بالإيقاع الموسيقى ، الذى يستند إلى الجرس اللفظى . . إذ يهدف بهذا الأسلوب إلى تداعى الخواطر عن طريق الإيحاء الذى يعطى الإشارة بالرمز . . حيث يكون فى الإشارة مايوحى بالشيء دون وصف الشيء فى حد ذاته ،

ومن هنا يمكن القول بأن « الموسيقار « ديبوسى » قد استلهم من الاتجاهات التصويرية لدى الفنانين الانطباعيين « التأثريين » من جانب ، والاتجاهات الايحائية عند الرمزيين من جانب آخر ، (وهو فى سن الأربعين) ذلك الفن الموسيقى الإنطباعى « التأثرى » الذى كان يحلم بالوصول

اليه يوما ما ، متمثلا فى أعماله الموسيقية التى قام بها خاصة بعد انجازه لأوبرا ملياس وميليزاند (للكاتب الهولندى ميترلينك) أمثال : البحر ، المرحة، ركن الأطفال الخ . . وكلها موضوعات موسيقية تعطى المؤثرات الصوتية لأذن المستمع ، بما ينطوى عليه مضمون هذه الصور الإيحائية التأثرية .

ومن هذا الاتجاه فى الاستحداث والابتكار الذى سلكه ديبوسى ؛ يمكننا أن ندرك بوضوح كيف استطاعت الحركة الفنية التشكيلية، أن تعكس بدورها إلى الموسيقى من الأفكار والتيارات المذهبية ، ماساعد على ابتداع أسلوب جديد لم تعرفه الموسيقى الفرنسية من قبل . . وحسبما رأينا فيما سبقت الافاضة فيه ، كيف توحى الفنون المختلفة إلى بعضها من المبادىء والقيم الابتكارية ، مادفع بالأفق الثقافى إلى مستوى لم يكن معهودا قبل هذه الفترة من نهاية القرن التاسع عشر .

تباين وجهات النظر بين الكلاسيكية والمودرنيزم

فى سبيل الشرح بالتفصيل عن الصراع المحتدم القائم بين أنصار الفن القديم الذى يمكن أن نطلق عليه بصورة عامة اصطلاح الكلاسكية ، أو الاتجاه الأكاديمى ، وبين أنصار الفن الحديث تحت اصطلاح المودرنيزم ، سبقت لى الإفاضة عن ذلك فى كتابى المعروف باسم (مذاهب الفن المعاصر) حيث أعطيت صورة شاملة عن وجهات نظر كل من الفريقين فى قالب محاورة مبتكرة ، توضح للقارىء السمات الرئيسية لهذين الطرازين من الفنين اللذين يقف كل منهما فى اتجاه متعارض مع الآخر ، ويناقضه فى مختلف الاتجاهات المذهبية والأساليب الأدائية . وتعدد صورها فى كليهما .. ولو أن المذاهب المعاصرة ، قد تفرعت فى الأونة الأخيرة وتشعبت منها اتجاهات يضيق المقام لحصرها .

وإذا كنت إذ ذاك قد جعلت الحوار بين كلا الفريقين المتنازعين على شكل مناظرة ، يبدو فيها مبلغ تعصب كل فريق لوجهة نظره التى يحرص على تدعيمها بالأسس الجوهرية والمبادىء والقيم التى يستند إليها فى دفاعه ، حيث اتخذت فى ذلك وسيلة الأسلوب الديالوجى ، الذى ضمنته وجهة نظرى فيما يتعلق بالنظريات العلمية التى تقوم عليها الناحية المذهبية الكلاسيكية ومبادئها المثالية . ثم المودرنيزم الذى يحرص على هدم الكثير من القيم سواء منها الجمالية أو الأخلاقية مع الاحتفاظ بالقيمة الميتافيزيقية .

ولما كان هذا الموضوع الذى نحن بصدده من حيث الصراع وأوجه الاختلاف بين كل من الفن القديم والفن الحديث والأبعاد الحقيقية التى توضح أهدافهما ، وما لذلك من أهمية خاصة بالنسبة لهذا الكتاب الذى يقوم على دراسة الأسس التاريخية للفن المعاصر ، والكشف عن جذوره العميقة

فمن ثمّ رأيت أن أزوده بمقتطفات من كتاب لمؤلف فرنسى عاصر هذا التطور الخطير ، وهو الكاتب الفنان «هوتكير» الذى يأتى مقاله تحت العنوان الآتى :

ملاحظات لمؤلف فرنسي عن الفن المعاصر

وإنى إذ أقدم فيما يلى مقالا لهذا الكاتب الفنان الفرنسى الذى يدعى لويس هوتكير عن التصوير الحديث، فإن هذا المقال يحتوى على نبذة مستمدة من كتابه (ملاحظات حول الفن المعاصر) سبق أن نشره فى عام ١٩٢٩ حيث يمثل حديثه مرحلة هامة من المراحل التاريخية لهذا الفن، الذى بدأ فى أواخر القرن التاسع عشر .. ومن ثم رأيت أن أزود هذا المقال ببعض الشروح التى تمطى للقارئ الوضوح الكافى لرؤية الهدف الذى يرمى إليه الكاتب الذى يعتبر من أصدقاء مصر القدامى حين كان مديراً عاماً للفنون الجميلة بها . ولعل أهمية المقتطفات التى نقلتها عن كتابه فى هذا المقال القيم ، تشير إلى أنه مؤلف فنان عاصر أطوار الحركة التشكيلية التقدمية فى فرنسا عن كثب . واستطاع أن ينقل إلينا ملاحظاته عنها من خلال ثقافته وخبراته الفنية .

وإنه بصدد ما يدور حول كل من الفن القديم والحديث من آراء يحدثنا مسيو هوتكير مدير متحف لوكسمبرج عن وجهة نظره ، فيبدأ بتوضيح الظروف والملابسات التى كانت تصادف الفنانين الذين يريدون التحرر من الأوضاع التى ينهج عليها الأكاديميون من المصورين والمعاريين ، الذين يسيرون على نهج الأنماط الفنية الكلاسيكية فيقول :

« إن من يتجول ويجوس خلال المنشآت التاريخية بباريس ليشاهد إنتاج الفنانين ، فإن دهشته فى مواجهته للوحاتهم ، لا تكون بقدر أقل من دهشته عند معاينته لتماثيلهم .. فلقد كانت أعمال التصوير فى الماضى ، تقدم

إنتاجاً متنوعاً عما كان عليه الحال فى الإنتاج المعمارى ، إذ نرى على عهد نابليون الأول ، حين كانت أعمال البناء تخضع للضرورات الاقتصادية والمادية . . وبينما تقتضى أعمال المهندسين المعماريين الاهتمام بتلك الضرورات، بينما لا يحسب المصورون لها حساباً إلا بالقدر اليسير ، الذى يوفر لهم أدوات إنتاجهم . . وعلى فرض أن كلا من المهندس المعمارى والمصور ، كان لهما من دخلهما فيما قبل الحرب (وهو يعنى هنا الحرب العالمية الأولى) ما يسمح لهما بأن يعيشا مستقلين ، كما يتيح لهما أن يكون لديهما العزم والتصميم على أن لا يتبعا سوى ذوقهما، فماذا تكون النتيجة حينئذ..؟ الجواب: هو أننا نرى أن الأول وهو المعمارى يكون فى وضع المجازف، بمعنى أنه لا يستطيع مزاولة فنه إلا فى النادر القليل . . وأما الثانى وهو المصور فيمكنه أن يصور كل اللوحات التى تروقه ، ولكى يجرب مقدرته ويدافع عن آرائه وأفكاره الجمالية، فإنه قد يكون من الكفاية له بمكان بعض لوحات ومجموعة من أنابيب الألوان لكى ينجز موضوعاته ، التى يريد تصويرها ، حيث يكدس هذه اللوحات بعد ذلك فى ركن من أركان الاستديو ..؟ .

إن عدداً من المشترين الهواة قد تعتريهم الشكوك بصدد شراء لوحة . . وأيضاً يكون شأن أولئك الذين يريدون بناء فندق أكثر شكوكا . . حيث لا يقف الأولون فى اتجاه مضاد أو مخالف للتصور الذى يمنع الآخرين..! »

ويريد الكاتب هنا أن يبين لنا أن الفنان الذى كان يريد التحرر من الأوضاع الفنية السائدة فيما قبل الحرب العالمية الأولى ، كان عليه أيضاً أن يتقبل المخاطرة بما سيلاقيه من عدم اهتمام الجمهور بشراء لوحاته ، إذا كان مصوراً ، أو بعدم الإقبال على الطراز المعمارى الذى ينهج عليه فى البناء بالأسلوب المستحدث الذى يراه إذا كان مهندساً .. ذلك لأن الناس فى ذلك الحين لم تكن لديهم القدرة على التحرر من إسار التقاليد التى تحكم أذواقهم،



شكل (١٥)
(اختطاف العذارى) للمصور نقولا بوسان

كما أنهم لا يستطيعون أن يجازفوا بترك ما هو مألوف لديهم ويقبلون على ذوق جديد لم يألفوه ، وليس له سند يؤازره من العرف أو التقاليد . .

ثم يستطرد :

« لقد كان عامل التنوع فى العمل الفنى حينئذ وعلى الدوام عظيما لدى المصورين ، بأكثر مما كان إذ ذاك لدى المهندسين المعماريين .. حيث نرى فى القرن السابع عشر أن المصورين من أمثال نقولا بوسان (١٥٩٤-١٦٦٥) Poussin كانوا ينتجون موضوعاتهم الواقعية الكلاسيكية ، وكذا فى القرن الثامن عشر على عهد « لويس دافيد » ، حين كان يعمل على تمجيد الأبطال التاريخيين فى لوحاته ، وحين كانت الأعمال الفنية على النهج الديمقراطى فى تصوير الفلاحين تتمثل فى أعمال المصور جروز Greuze .. بينما كان داڤيد يصور البورجوازية من أهل المدينة ، حيث كانت الأنماط الفنية بالنسبة

لهذه المرحلة التاريخية تتبع من الوجهة الأكاديمية الكلاسيكية أوضاع النحت الإغريقى الرومانى فى أعمال التصوير ».

وبعد أن سرد لنا الكاتب عن تلك الحركة الأكاديمية الكلاسيكية ،التى كان الفن يتقلب فيها بين الأوضاع البرجوازية والاتجاهات التى تتجه نحو المبادىء الديمقراطية ، فإنه يدخل فى الشرح والتحليل عن الاتجاهات الفنية المعاصرة ، التى سادت أعمال الفن فى نهاية القرن التاسع عشر والقرن العشرين فيقول: «نحن الآن فى عام ١٩٢٩.. إننا يجب أن لا ندهش إذا ما وجدنا أنفسنا وجها لوجه فى المعارض الفنية المعاصرة ، أمام الأعمال التى يسودها التعقل . وإلى جوارها أعمال أخرى للفنانين التقدميين .. حيث يبدو ذلك التباين بوضوح بين الكثير من اللوحات التى تمتلىء بهما جدران الجران باليه Grand Palais وكذلك قصر دبيوا Palais de Bois بيد أن هذا التباين الذى يمثل الفوارق القائمة بين هذين الإنتاجين، إنما يمثل تلك الاختلافات التى يختلف فيها التصوير الحديث عن القديم ، وهى التى يمكن إدراكها عن طريق الألوان التى تعطى تأثيراً مشابهاً لألوان السجاد ، التى تصطبغ بها زخارفه التجريدية.. إذ هى السمة التى تتسم بها هذه اللوحات المعاصرة ، والتى يعرف بها ذلك الإنتاج الوطنى التقدمى للفنانين الفرنسيين .

وفى هذا الوقت كانت الاحتدامات القائمة بين كل من أنصار القديم والحديث قد هدأت.. فبينما تبدو جماعة الوحشيين (أنصار مذهب الفوفيزم) Les Fauves وقد خفّت حدة زئيرهم . . إذ كان الجمهور لضعف إدراكه ينظر بعين التهكم لتلك الرسوم التى تبدو له فى صورة القبح .. بينما كان أتباع الحركة التكعيبية فى ذلك العهد يميلون إلى الاختفاء والمواراة، فى سبيل الاحتفاظ بقبضتهم القوية التى يتمثل فيهما بعض نماذجهم الفنية ، التى تشبع فضول المؤرخين عن حركتهم التكعيبية .. حيث لم تكن الطوائف السياسية وحدها



(شكل ١٦)
تكوين هندسي للمصور روبرت دلاونى

هى التى تعمل على المهادنة فى هذه الفترة . إذ يمكن القول بأن هذه المرحلة كان يسودها الهدوء الذى يشمل الجوانب السياسية والاقتصادية والاجتماعية.. كما أن هذا الهدوء كان قد بلغ ذلك الحد الذى أحس به الفرنسيون، مما كان له أبلغ التأثير فى ذلك التطور الفكرى الذى لم يكن نتيجة لعوامل خارجية . . ثم يستطرد متحدثا عن وجهة نظر الجمهور فيقول: «وإننا إذ نرى البعض ينظر إلى ذلك الإنتاج الفنى التقدمى. تلك النظرة التى يظنون من ورائها أن الفنانين قد لا يتفهمون تصورات الفن فيما ينتجونه من أعمال، من حيث أنهم لا يدركون الشىء المراد تصويره . . . ولا ما يتعلق بينابيع الإلهـام ، أو حتى الطرق والأساليب الفنية المتبعة فى الأداء .. !! إذ نحاول الآن التعليق على هذه المذاهب المختلفة لنوضح الجوانب الهامة فيها . فهل من الممكن الوصول إلى معرفة أسباب تنوعها فيما يؤكد وجودها لدى المصورين .. ؟

إن الأمر هنا ليس بموضع الرفض أو القبول أو الاتهام . وإنما هو متعلق بتوضيح فن زماننا . . . »

وبعد هذا الشرح الذى بين فيه الكاتب ذلك التطور، الذى أعقب ذلك الصراع المحتدم بين كل من أنصار الكلاسيكية والمودرنيزم،وماصاحب ذلك من عدم استساغة الجماهير لأعمال الفنانين التقدميين ، ووصمهم بجهل المبادىء الفنية . وما يتطلبه العمل الفنى من تصور وإلهام . ! فإنه يشرع فى شرح الأسس الجوهرية التى تقوم عليها المذاهب الفنية المعاصرة فى صورتها العامة فيقول :

« إن الخلاف الجدلى الكبير الذى تأثرت به مرحلة الرومانسيزم ، والذى لم ينته حتى الآن ، حيث يدور التساؤل بشأن : ما إذا كان من المتحتم على التصوير أن يكون ممثلا للجمال ، أم أنه يجب أن يكون معبراً عن الصفات ..؟

إن المذهب الكلاسيكى يشير إلى أن الجمال الكامل لا يتوفر فى الطبيعة ، بيد أنه يتوفر وجوده فى القوة ، وإن الفنان الذى يستحضر الفكرة الفطرية للطبيعة . إنما يصطنع التجربة بصدد العناصر الضرورية المختلفة فى ابتكاره لعمله الفنى ، إذ أنه يستلهم من الموديل الحى ، ثم يخضع هذا الإلهام للقانون الذى ابتدعه القدماء (فى أن الكمال إنما ينتسب إلى القداسة العليا ، وأن هذه القداسة واحدة ومطلقة . . بمعنى أنه ليس هنالك سوى جمال واحد خالد يشمل جميع الأشياء ، وقائم فى كل نسبها الهندسية) إن الجمال التشكيلى يكون حينئذ معروفاً بنفس الطريقة التى يعرف بها الجمال المعمارى[1] . ويقوم على نفس صفاته العقلية . »

إن هذا الرأى الذى قدمه الكاتب قد يشوبه بعض الغموض الذى يتطلب الإيضاح حتى يتيسر للقارىء أن يكون على بينة من المرامى والأهداف التى يرمى إليها الكاتب كما يأتى بيانها فيما يلى :

---

(١) إن هذا الرأى يشير إلى الأوضاع الفنية التجريدية للفنان الهولندى « موندريان » .

فبصدد قول الكاتب : أن المذهب الكلاسيكى يشير إلى أن الجمال الكامل لا يتوفر فى الطبيعة . فهو إنما يعنى بأن مهمة الفنان الكلاسيكى تقوم على التطلع نحو المثالية . . وهى مثالية الجمال ، وذلك لأن كلمة « كلاسيك » التى ينتسب إليها المذهب ، هى فى حد ذاتها وإن كانت تشير إلى المستوى ، فإن المقصود هنا ، إنما هو ذلك المستوى المثالى للشكل .. وذلك من حيث الارتفاع بمستوى الجمال الطبيعى إلى أرفع قدر يمكن للفنان أن يبلغه . نتيجة لخبراته الجمالية والفنية .

ولقد بدأ شروق هذا المذهب الكلاسيكى منذ القرن الخامس ق.م. فى العصر الذهبى الإغريقى . الذى سادت فيه الآراء الجمالية التى تدور حول فلسفة الفن والجمال، لكبار فلاسفة الإغريق أمثال : سقراط وأفلاطون وأرسطو .. حين كان لهذه الآراء صدى وانعكاساً فى إنتاج الفنانين وتطلعهم نحو ذلك الشكل المثالى فى العمل الفنى ، حيث ظل هذا المذهب الكلاسيكى معمولا بمبادئه حتى ظهور المذهب الرومانسى فى العصر الحديث ، كى يحرر الفن من إسار قبضة الحركة الكلاسيكية العائدة التى كان يقودها الفنان «لويس دافيد» على عهد نابليون الأول والتى سميت « بالكلاسيكية الحديثة».

وبالرغم من أن المثالية التى نهج عليها الفنانون فى إنتاجهم ، كانت صدى للآراء الجمالية التى سادت العهود الإغريقية ، إلا أن أفلاطون كان له بشأن هذه المثالية وجهة نظر أخرى مختلفة ، ومن ثم اتخذ من فنون عصره موقفاً مضاداً .. ذلك لأنها كانت فى نظره تعتبر تعبيراً سطحياً ، بحيث لا تزيد عن كونها تمثيل لعالم الظواهر . . بينما هو يرى أن الفن يجب أن يكون تعبيراً عن عالم الحقائق بمثاليته الميتافيزيقية (لما وراء الطبيعة) التى تمثل المطلق المشاهد فى العمل الفنى .. أو بعبارة أخرى عن الحقيقة الكلية أو الشاملة للأشياء ، أو الشكل الجوهرى لها ، ذلك الذى يمثل المعانى أو المضامين أو الصفات المستترة وراء ظواهر الأشياء . . ومن ثمّ كانت هذه المثالية

الميتافيزيقية ، هى الرائدة لواضعى المبادىء الفنية للمذاهب التشكيلية المعاصرة، فى البحث عن المطلق المشاهد ، الذى يعبر عن الصفات والمعانى . . أو المضامين المستترة وراء مظاهر الأشياء وأشكالها السطحية ، حيث يتمثل فى ذلك الشكل الجوهرى (الذى سبقت الإشارة إليه) للشىء ، بحسب قدرة الفنان على التصور لهذا الشكل .

أما قول الكاتب « أن الكمال إنما ينتسب إلى القداسة العليا التى تمثل جمالا واحداً خالداً يشمل جميع الأشياء » ، إن هذا القول فى الواقع يتطلب شيئاً من التوضيح أو بالأخرى شيئاً من التعديل : ذلك لأن القداسة العليا إنما هى الحقيقة الإلهية التى اختص بها الله تعالى وحده . . وأما كون هذا الجمال الإلهى الخالد يشمل جميع الأشياء وعلى حد قوله « إن هذه القداسة واحدة ومطلقة » ، فإنه يريد أن يقول بأن هذه القداسة العليا إنما تمثل المثالية المطلقة ، وأن هذا الجمال الواحد الخالد الشامل لجميع الاشياء ، إنما يعنى أن كل شىء فى صورته الكلية على مستوى مثالى شأنه فى ذلك شأن جميع الأشياء بمتباين أنواعها ، وذلك على اعتبار أن هذا الجمال المثالى ينبع من جمال الذات الأقدس ، ويستمد منه حقيقته المثالية .. وبذلك يمكن أن يستقيم المعنى المقصود كما يمكن فهمه ، ذلك لأن نظرية أفلاطون المثالية باعتبارها الدعامة التى استند إليها الفن المعاصر (من حيث البحث عن الشكل الجوهرى الممثل للحقيقة الميتافيزيقية ، أو المطلق المشاهد فى العمل الفنى الحديث) وكما استند إليها الكاتب كذلك (فيما يلى من مقاله) إنما ترمى إلى أن لكليات الأشياء صورها المثالية ، أى أن لكل نوع مثاليته المتعلقة به، حيث تكون هذه الصورة المثالية الكلية ، على حالة أتم وأكمل من الصور الفردية ذات الكثرة العددية فى كل نوع من أنواع الأشياء . . وعلى هذا النحو تمثل الحقيقة المثالية صورة جمالية مطلقة ، تعبر عن نوع واحد بأسره ، وليست لفرد محدد بذاته وتقاسيمه وملامحه التى تتحدد بها شخصيته عن غيره من

الأشخاص . ويشمل ذلك الإطلاق والتعميم صور الكائنات للأنواع الأخرى من الأشياء . ولنعطى مثالا لذلك زيادة فى الإيضاح : فأنا وأنت وغيرنا من الناس لكل منا خصائصه التى تتحدد بها معالم شخصيته ، التى يتميز بها كل فرد عن الآخر . ومع ذلك فهنالك صفات عامة يشترك فيها جميع الناس من حيث التكوين العضوى الذى يربط فيما بينها جميعاً ، وهى تلك الصفات التى تتبادر إلى أذهاننا عندما نتحدث بصورة عامة عن الإنسانية. حيث تعطى الإنسانية هنا الصورة الكلية الشاملة والمطلقة . . بيد أن هذه الصورة تتخذ من حيث النظرية الأفلاطونية وضعاً مثالياً أرقى وأكمل من جميع تلك الصور الفردية ، وعندئذ تكون تلك الصورة المثالية المطلقة ، هى الحقيقة المثالية للروح الخالدة .

ولما كانت المذاهب الكلاسيكية تستند فنونها إلى تلك المثالية الجمالية . فإن المذاهب الفنية المعاصرة فى مجموعها ، تعمل للوصول فى الأداء الفنى إلى تصوير أو نحت تلك الحقيقة الميتافيزيقية (لما وراء الطبيعة) فهى من هذه الوجهة تجاهد فى سبيل تحقيق الشكل الجوهرى الذى يمثل مضمون الإنسانية، أو فى أى نوع من أنواع الأشياء الأخرى دون ذلك الشكل الظاهرى (المحدد بالسمات الفردية) لأن ذلك الشكل السطحى إنما يعبر عن عالم الظواهر القابلة للتحول والتغير والزوال . . وأما المضمون فهو الحقيقة الخالدة المتمثلة فى ذلك الشكل الجوهرى ، أو المطلق المشاهد كما يمكن أن نسميه .

ومن هنا نرى أن نظرية أفلاطون المثالية ، قد خرج منها اتجاهان متضادان :

أما أحدهما فهو اتجاه يمينى يمثل الحركة الكلاسيكية ، التى تعمل على تحقيق « الشكل المثالى الجمالى » وأما الآخر فهو اتجاه يسارى متطرف ، يخرج على جميع القيم والأوضاع الكلاسيكية والأكاديمية فى سبيل الوصول إلى « الشكل الجوهرى » .

* * *

ثم يستطرد الكاتب فيقول « إن ما نستطيع أن نستنتجه من ذلك المذهب (وهو يعنى هنا المبدأ العام الذى تستند إليه المذاهب المعاصرة) هو أن الرسم يكون أقوى تأثيراً من الألوان . . . ذلك لأن الرسم يتخذ أوضاعاً هندسية، وهو من هذه الوجهة يكون له ذلك الطابع التعقلى .. بينما تعتبر الألوان ذلك العامل المتعلق بالشعور والحساسية ، وهى لذلك تخضع لكل التنوعات والاختلافات الفردية (١) وعلى هذا النحو يجب أن يكون التصوير ممثلا لكل ما هو عام وشامل فى الكون .. ويعنى ذلك وجوب العمل على حذف تلك الاختلافات ذات الصفات المكانية (الفيزيقية) التى تحدد كل إنسان أو بلد أو عهد بذاته ، حيث تكون الحقيقة فوق كل شىء ، تلك الحقيقة التى تصدر عنها الفكرة « l'idée » بيد أن الناس فى كل من القرن السابع عشر والثامن عشر ، لم يكن فى وسعهم الوصول إلى ذلك التصور الأفلاطونى، ذلك لأن ثقافتهم مع أنها كانت كلاسيكية ، فهى فوق ذلك مسيحية.. نعم إنهم كانوا لا يجهلون حركات الروح ، إذ تقوم عليها أحكام القيم ، حيث كان على الفنان أن يبرز فى عمله الفنى المظاهر النبيلة فحسب . . ولكن كان عليه أيضاً أن يعبر عن المشاعر ، من انفعالات الغضب والدهشة والتأمل العميق الخ . . كما كان عليه أيضاً أن يوضح تلك الإيماءات التى تتجاوب مع الأحاسيس النفسية المعينة .. إذ أن المصور « برون Brun » قد حاضر مراراً فى هذا الموضوع .. وأن الكاتب « كايلوس Caylus » فى قرن متأخر كان قد وضع الأساس لقيمة التعبير .. كما وأن قائمة تتضمن سلسلة من المستويات

---

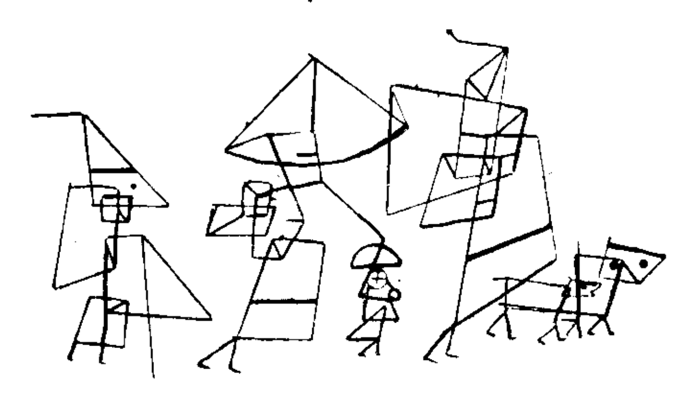
(١) إن ما يريد الكاتب التعبير عنه بشأن كل من الرسم واللون هو أن يخرج الفنان على مألوف الأوضاع الطبيعية للأشكال بأسلوب ابتكارى يقوم على تحريف الخطوط الخارجية للأشكال حيث يتخذ الرسم طريقة مبسطة فى الأداء ، أو بوضع الشكل العام فى قالب هندسى ، وكذا الحال فى الألوان سواء بتبسيطها أو جعلها صارخة أو باهتة ، أو كما يتطلب العمل الفنى فى هذه الحالة ، الحد من حساسية الفنان التى تستند إليها دقة المطابقة فى الأوضاع الفنية الأكاديمية .

الفنية كانت قد وضعت لتقييم أعمال الفنانيين المصورين . . فالفنان الذى يصور الرجل وانفعالاته ، وكذا الذى يدعى بمصور التاريخ (الذى يعنى بالموضوعات التاريخية) يكون كلاهما أرفع مستوى ودرجة عن فنان الصور الشخصية (البورتريه Portrait) ذلك الذى يسره أن يمثل الأفراد فحسب ، وكذا فوق مستوى المصور الذى يعرض لنا الناس فى الزمان والمكان ، وفى الانشغال بالحياة اليومية المألوفة . . وأن مصور المناظر الطبيعية Payssgiste الذى يدخل الحياة فى تكويناته الزخرفية المنسجمة والممتزجة بنماذج مستعارة من الآثار ، أو من الكتاب المقدس . . فإنه يحظى بتقدير أكبر ، عن مصور آخر للمناظر الطبيعية ، ذلك الذى يكون عمله الفنى قاصراً على تصوير الرعاة أو قطعانهم من الأغنام . . بينما يكون كل من الفنانين الأخيرين أرفع قدراً فى مستواهما الفنى ، عن ذلك الفنان الذى يكتفى فى إنتاجه بتصوير موضوعات من الطبيعة الصامتة Natures Mortes .

ومن ذلك التصنيف والتقييم السابق لمستويات الفنانين ، نرى أن تقدير إنتاج الفنان هنا لم يكن قائماً بحسب الموهبة والاستعداد الشخصى ، وإنما كان هذا التقييم يتخذ طريقه تبعاً للشىء الذى هو موضوع العمل الفنى الذى يقوم الفنان بإنتاجه » .

٭ ٭ ٭

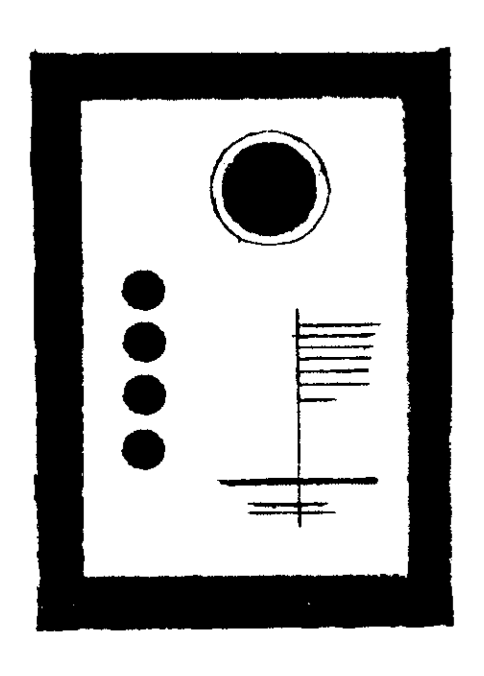
لقد أشار الكاتب فيما سبق من الحديث ، من أن الجمال الخالد الذى يشمل جميع الأشياء قائم فى نسبها الهندسية ، وأن الجمال التشكيلى إنما يعرف بنفس الطريقة التى يعرف بها الجمال المعمارى ، ويقوم على نفس صفاته العقلية . والكاتب يشير هنا فيما يتضمنه بمجمل هـذا الحديث إلى المذهب الفيثاغورثى ، الذى يرى أن الجمال فى الطبيعة إنما يقوم على نسب هندسية بل ورياضية عددية أيضاً . وقد سلّم بهذا المذهب كل من أفلاطون وأرسطو



(شكل ١٧)

تكوين لعائلة تسير فى أوضاع تكعيبية للمصور بول كلى KLEE

كما اتخذ منه الفنانون المعاصرون سنداً وعضداً لاتجاهاتهم التجريدية ، التى وجدت شرحاً وتفسيراً على يد الفيلسوف الألمانى شوبنهاور فى آرائه عن



(شكل ١٨)

تكوين رمزى هندسى ملون للمصور « كيندنسكى »

التجريد الموسيقى الذى أخذ به الفنان الروسى الأصل كيندنسكى .. وقدفتح الباب للتجريد الفنى المعاصر ، ماسبق أن أشار إليه شوبنهاور ، من أن جميع الفنون تطمح إلى مابلغته الموسيقى من أوضاعها التجريدية . وإذ يعبر الكاتب عن هـــذا النوع من الجمال الفنى . حيث يطلق عليه اصطلاح الجمال المعمارى . . فذلك مرجعه من جانب إلى ذلك المذهب التجريدى المعمارى الذى ابتدعه الفنان الهولندى موندريان . . كما يرجع من جانب آخر إلى أن أى تكوين فنى لأى كائن طبيعى إنما يستند بطبيعته الجمالية إلى بناء هندسى ، حيث يكون شأنه فى ذلك شأن العمارة سواء بسواء . باعتبارها البناء القائم على أسس هندسية . حيث كان لهذا الرأى صدى قويا فى أبحاث الفلاسفة الجاليين كما نوه عنه الكاتب هربرت ريد فى كتابه فلسفة الفن الحديث . بل يوجد بالإضافة إلى ماسبق مذهب تجريدى آخر يدعى «البنائية أو التركيبية Constructivism » لكل من الفنانين الروسيين بفزنر ، ناعوم جابو ، ومع ذلك فقد توجد اتجاهات فنية تجريدية لاتقوم على الأوضاع الهندسية . كالتى تقوم على بساطة الأداء التى تتبع اتجاها بدائياً أو شعبياً أو طفليا .. تلك التى تستند إلى الأساليب التلقائية مما يتطلب الفصل بين هذه الاتجاهات الأخيرة وتلك الأساليب المعمارية (أو الهندسية) .

أما ما يراه الكاتب من أن الأوضاع الهندسية تعتبر ذات طابع تعقلى . فذلك لأن الأعمال الفنية التى تكون على هذا النهج . إنما يكون تذوقها تذوقاً موضوعياً . يستند إلى التأملات العقلية ، بحيث تكون على النقيض من تلك الأعمال الفنية ذات الجمال العضوى ، التى يكون تذوقها عن طريق العاطفة والمشاعر .

* * *

ثم نعود لسرد آراء الكاتب إذ يستطرد فيقول :

« إن هذا العهد إنما يؤرخ ذلك التصور المتعلق بالتعليم الأكاديمى ، حيث كان من أوائل واجبات الأستاذ أن يعمل على تكوين تلميذه[1] .

وبينما كان المذهب الكلاسيكى على عهد لويس الرابع عشر محلا للنقد . حيث كان الفريق المتحيز للألوان يتخذ اتجاهاً مضاداً للفريق الآخر المتعصب للرسم والتخطيط . بينما كان المدافعون عن الاتجاه الحديث يقفون ضد أنصار القديم . حيث لم يكن الصراع قائماً بين المعاريين وحدهم ، بل كان شاملا للهيئات الفنية . وخاصة أولئك الذين كانوا يجادلون بشأن الجمال : هل هو موجود فعلا فى الفن ..؟ أم أنه شىء اصطلح على وجوده بحكم العادة .. إلا أن الأمر تبعاً للظروف كان من شأنه أن يجعل الفنان لايبغى لعمله غاية سوى الجمال . . وفى تتبعنا للسنين الأخيرة من القرن الثامن عشر ، نرى تصوراً جديداً للفن حين أعلن ديدرو Didrot : أن الفن يجب أن يكون ممثلا للحركات التى تكون أكثر تعبيراً عن انفعالات الروح . . . وكانت وجهة نظره فى هذا السبيل : أن عواطف الأبوة هى الأجدر بالاهتمام من تلك التى تتعلق بأبطال اليونان والرومان ، أولئك الذين هم بعيدون عنا من حيث الزمان والمكان .

وإذا كان المصور جروز Greuze قد عمل بهذه الوصية وأعطى لشخصياته تلك الصفات . فالحق يقال بأن مصورى « البورتويه » الشخصيات لم يهملوا أبداً موضوع الصفات فى عملهم الفنى .. وفى منتصف القرن الثامن عشر

---

(١) إن الدراسة الأكاديمية منذ العهود القديمة سواء كانت فلسفية أو فنية إنما تتمثل فى أن أستاذاً يقود تلاميذه أو مريديه على نهج خاص يمثل مدرسة بذاتها .

كان بعض الفنانين يمثلون الموديل فى لوحاتهم أو الشخص الذين يريدون تصويره كما هو دون تكلف فى المظهر . وليس على الوضع الذى يخرجه عن طبيعته ، مثال ذلك: أنهم لم يترددوا فى إظهاره بملابس المنزل والروب دىشامبر والقلنسوة » .

وفى أواخر هذا القرن وعلى التحديد فى عام ١٧٩٠ كانت هذه الاتجاهات قد اندثرت . . ففى روما حيث كانت اجتماعات الفنانين فى المقاهى ، تقوم على ذلك التنازع الذى يشترك فيه معسكرين متصارعين من الفنانين .

أما أحدهما : فيمثل أنصار روفائيل والجمال . .

وأما الآخر : فيشمل أنصار ميكال أنجلو والصفات .. وكانت المجموعة الأولى تتكون من بعض الفنانين الإيطاليين والفرنسيين، حين كانت المجموعة الثانية تتضمن بعض الفرنسيين والألمان .

وبينما كان من أهم أهداف الرومانسية الرفع من شأن الصفات . فلقد كانت مقدمة كروموبل إذ تشمل تنوعا مطولا حول هذا البحث فيما تتضمنه: من أن الفنان لم يكن موضع اتهام مطلقاً ، فى أن يمثل فى فنه ما يخلد به أبطالا من اليونان أو الرومان . حيث كان فى ذلك ظفراً للواجب على الصفات . . وكذلك تأييداً للرؤية فيما يتعلق بالجمال على القبح والشناعة . . بينما لم تهمل فى خلال ذلك تلك الجوانب التى تتعلق بصور النبالة التى يصور فيها الأشخاص بهيئاتهم ، كما ترسم أيضاً تلك الشخصيات النادرة أمثال : هاملت ، دانتى .. كما تصور المناظر الأثرية كالفورو رومانو ، وكذا الطبيعية كنهر التيبر ، وإلى جانب ذلك مختارات من المناظر الطبيعية .. إلا أنه لم يدر بخلد أحد بعد ذلك أن ينزل الفنان إلى المستوى الذى يضع فيه حامل التصوير ليرسم أمام

مولان مونتمارتر Moulins Montmarter أوفى غابات فونتانبلو Fontainbleau حيث يترك وراءه ذلك العالم الذى يفتقر إلى النور ويتجه نحو عالم يغمره الضياء ».

***

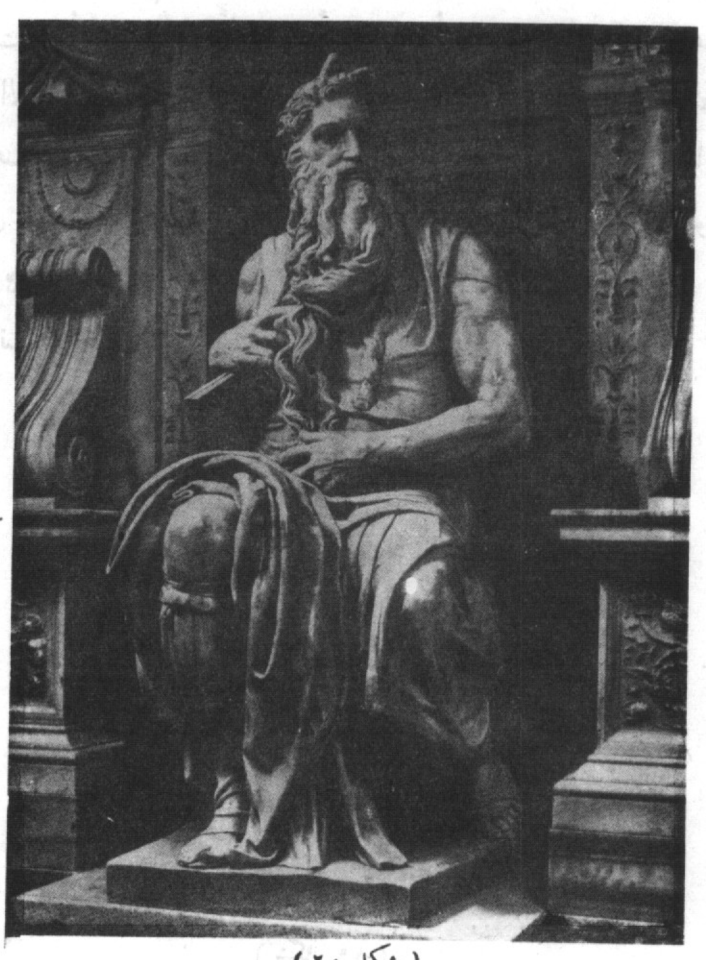
لقد رأيت أن أنوه عن بعض الملاحظات التى تبدّت لى من خلال حديث الكاتب ، عن ذلك التنازع الذى كان قائماً فيما بين المعسكرين المتصارعين، سواء فيما بين مؤيدى الجمال من أنصار روفائيل ، وما بين مؤيدى الصفات من أنصار ميكال أنجلو .. أو فيما بين أنصار الرومانسية وغيرهم من ذوى الاتجاهات المعاصرة ، حيث تراءى لى أن أوضح للقارىء ما ينطوى عليه هذين المعنيين : الجمال والصفات .. من الناحية الموضوعية من جانب ، ثم من الوجهة الأدائية من جانب آخر . . ولنبدأ الآن بابراز الفوارق القائمة بين عملاقى عصر النهضة : روفائيل وميكال أنجلو ، ثم نتبع ذلك بالجوانب الأخرى :



(شكل ١٩)

العذراء والمسيح الطفل المصور روفائيل

من المعروف أن روفائيل المصور كان أسلوبه الفنى يقوم على تصوير الجمال العذرى حسبما نلمسه فى تصويره للسيدة العذراء . . مع مراعاته لعذوبة التفاصيل الفنية . سواء فى صور مشخصاته من الذكور أو الإناث ، فيما نشاهده من صور إنتاجه فى أعمال الفرسك بالفاتيكان . . حتى ليقال أن اهتمامه بالجمال ، وخاصة جمال العينين ، فيما يؤوله البعض بأن ذلك يرجع إلى افتتانه بجمال فتاة معينة . . ولهذا السبب كان يرى فى عيون أشخاصه التى يرسمها عينى هذه الفتاة . . ! بيد أنى أرى (رغم تشابه العيون فى رسوم



(شكل ٢٠)
تمثال النبي موسى للفنان ميكال أنجلو

أشخاصه) أن الأمر لايعدو أن يكون ذلك الطابع الجمالى فى صور رسومه من الرجال والنساء متخذاً عذوبة التفاصيل التشريحية للجسد بصورة عامة، لا فيما يتعلق بالعينين فحسب، وإن ذلك مرجعه إلى مزاج فنى خاص، يقوم على ما تنطوى عليه طبيعته وميوله من مؤثرات سيكولوجية وبيئية، تطبع تكوينه الفنى بهذا الطابع الجمالى الذى يسيطر على إنتاجه، سواء من حيث اختياره لموضوعاته، أو من الناحية الأدائية التى تمخضت عن أسلوبه الجمالى حيثما كان يتصورهما روفائيل وكما كانت تمليه عليه شاعريته فى الأداء بتصوير الأشخاص بأجمل مما هم عليه فى الطبيعة .. وهو فى ذلك إنما يترسم طريق المثالية اليونانية .. حيث استطاع أن يحقق فى مجال التصوير، مالم يستطع أن يحققه الأقدمون من فنانى اليونان، وإن كانوا مع ذلك قد بلغوا ذلك المستوى فى أعمال فن النحت .. أما ميكال أنجلو. فإنه رغم إيقاعاته الرائعة، سواء كان ذلك فى أعمال النحت التى اشتهر بها كمثَّال، أو ما قام بإنجازه من أعمال التصوير بكابلا" سيستينا بالفاتيكان .. فإنه بحكم طبيعته التى تنزع إلى المبالغة فى رسوم مشخصاته من الوجهة الفيزيقية، أنّ من أبرز الصفات التى كان ميكال أنجلو يحاول إظهارها فى إنتاجه الفنى سواء كان نحتاً أو تصويراً، إنما هو طابع القوة فى مبالغاته العضلية حتى أن هذه المبالغة قد تصل إلى حدها الأقصى مع بروز شرايين ظاهر اليد، حيث يتجلى فى هذا الطابع مثله الأعلى، الذى يعبر عن قوة هرقلية متدفقة فى الأجسام للرجال والنساء على حد سواء.. مع أوصاع باروكية عنيفة، يبدو فيها ذلك المزاج الفنى الحاد. الملتهب ببواعث طموحه الوثّاب، والمنطوى على عناصر تلك القوة الإبداعية التى تتمثل فى إنتاجه.. ومع ذلك فإنى أضيف إلى ما سبق جانباً آخر له أهميته، ذلك أننا إذا تأملنا تمثال النبى موسى الذى قام بنحته (وذلك بشأن مقبرة البابا بيوس الثانى) فمع أننا قد نلاحظ فيه ما سبق أن ذكرناه من الصفات، نستطيع كذلك أن نلاحظ صفاتاً أخرى أكثر عمقاً، وهى تلك التى تبدو فى تعبير

الوجه الحي من سمات الشخصية الحازمة ، وما يرتسم على أساريره وتقاسيمه من الدلالات التي توحي بالشعور بالإرادة النافذة إلى جانب السمو الروحي وتلك من الصفات التي قد لا نعهدها في معظم ما أنتجه ميكال أنجلو ، سواء في أعمال النحت أو التصوير ، إلا بحالة نسبية في صورة السيد المسيح الممثلة في موضوع المحاكمة الأخيرة (البعث) بكابيلا سيستينا . . ومما يذكره التاريخ بصدد إنجاز ميكال انجلو لتمثال النبي موسى ، أن شدّة انفعال الفنان بالفرحة قد بلغت أقصاها . . حين رأى أنه استطاع أن يحقق في هذا التمثال ما كان يطمح لبلوغه في فن النحت ، بتجسيم تلك الصفات التي تتمثل في شخصية نبي من أولي العزم . . وأنه لفرط إعجابه بعمله وقد أخرجه حماس الانفعال عن طوره ، فأمسك بمطرقته وضرب بها على قاعدة التمثال مخاطباً إياه : « لم لا تتكلم : perche non parli » .

وهكذا نستطيع أن نلمس في إنتاج ميكالي انجلو ، سواء في أعمال النحت أو التصوير ، تلك الصفات التي كان يحاول جاهداً لإبرازها في أشخاصه . .

وبينما رأينا في تمثال «موسى» أن هذه الصفات قد أمكن للفنان أن يبرزها في حركة الجسد ، وفي الانفعال المرتسم على أسارير الوجه . . بينما كان اهتمامه في التصوير ، حسبما نشاهده بقاعة كابلا سيستينا ، منصباً على حركات الجسد ، وما تتضمنه من إيماءات وإشارات بواسطة الأطراف . .

وإن نظرة فاحصة ببعض قطاعات التصوير بسقف هذه الكابلا ، لتكشف لنا عن هذه الظاهرة التي نستطيع أن نراها بوضوح في الموضوعات الدينية التي قام بإنجازها مثل : خلق آدم ، الطوفان ، وكذا في موضوع البعث . وعلى هذا النحو من الإيضاح يبدو لنا أن النزاع بين كلا الفريقين المتصارعين ، كما يمكن أن يكون نزاعاً بين وجهتي نظر فيما بين الجمال والصفات ، يمكن أن يكون كذلك وبالأحرى نزاعاً بين الجمال من جانب والقوة من جانب آخر .

أما فيما يلى من حديث الكاتب عن الرومانسية من حيث أنها تعمل على إبراز الصفات ، وذلك بالإضافة إلى ماسبق له من قول عن الفنون المعاصرة باعتبار أنها تعمل من أجل هـذا الغرض نفسه فيما يتعلق بالصفات أيضاً . . فإنى أريد هنا أن أكشف عن بعض المميزات التى تختص بكل منهما فى هذا الحديث حتى لايختلط الأمر على القارىء .

ذلك أن المتتبع لما كتب عن الرومانسية ، (وخاصة الرومانسية الطبيعية) سواء فيما يختص بالأدب أو بالفن ، يعلم بأن الرومانسيين كانت وجهة نظرهم تقوم على أن حياة الفرد ، إنما تكون قوية وعميقة ، عندما تكون مليئة بالحماس والانفعال . . ومن ثمّ كانت الحركة الرومانسية تطلق العنان للخيال ، وتفسح المجال أمام الوجدان ، للتعبير عن الانفعالات النفسية والعواطف المشبوبة ، مما نجد له أبلغ الأثر فيما أنتجه كل من الشعراء : بيرون وجيته وشيلر ، وكما نجده ممثّلا كذلك فيما دونه دانتى الليجيرى فى الكوميديا المقدسة ، أو ما ابتدعه شكسبير عن شخصية هاملت (وهذين الأخيرين نوه عنهما الكاتب فى مقاله) بل وأضيف إلى ذلك من الوجهة الفنية فى التصوير ما أنتجه كل من ديلاكروا وجريكو ، حيث صوّر الأول بأسلوبه الرومانسى الوطنى لوحة عن الثورة الفرنسية ، ممثّلا فيها احتدام القتال بين الشعب والملكية المستبدة. وتسمى هذه اللوحة « الحرية تقود الشعب » كما أنتج الآخر لوحة رومانسية تصور مأساة المركب الحربى التى تدعى « ميدوزا » وعلى ذلك تكون الصفات التى يريد أن يتحدث عنها الكاتب دون أن يذكر عنها شيئاً ، فيما تعمل الرومانسية على إبرازها « على حد قوله » إنما تصدر عن الحالة التى لا تزيد عن كونها تلك التى تصوّر الإنسان فى حالة من الانفعال العميق ، الذى يصور صفات الألم أو الحزن أو العذاب فى صوره المختلفة . . سواء عذاب الحب المشبوب الذى لازم دانتى حتى منفاه والذى

انبثق عنه ذلك العمل الفنى العظيم . الذى يصور العالم الآخر تبعاً لتصورات الشاعر .. أو العذاب فى صورة الحزن العميق كما صوره شكسبير فى مأساة هاملت ، ذلك الذى أراد أن ينتقم لوالده الذى مات ضحية الغدر والخيانة، من أخيه الذى اغتصب ملكه .. وعلى هذا النحو يبعث الانفعال على إبراز جوانب من الصفات النفسية ، تبعاً للمؤثرات التى تعمل على إظهارها .

اما الصفات التى تتعلق بالفن المعاصر ، فإن ذلك إنما يعنى التعبير عن الصفات الجوهرية التى تنبىء عن حقيقة المشخصات التى يرسمها الفنان دون أى انفعال، عدا أن يكون العمل الفنى متعلقاً بالمذهب التعبيرى .. وهذا هو المذهب الوحيد فى الفنون المعاصرة الذى يلتصق بالرومانسية، من حيث أنه يقوم على أثنينية التعبير ، التى تجمع بين الحركة الجسدية من جانب، والحركة النفسية فى التعبير من جانب آخر . . ولكن بصورة تتباين فى الأداء مع فنون المطابقة .

ثم يستطرد الكاتب :

« ولقد استخلصت المدرسة الطبيعية Naturalism تلك النتائج التى وصلت إليها الرومانسية[1] . إذ يوجد هناك تعضيد لفن الكاريكاتير الذى وجد مجالا

---

(١) لعل ما أشار إليه الكاتب فيما يتعلق بالرومانسية باعتبار أنها تقوم على الصفات ، أنه يبنى هذه الصفات فى صورة المبالغة ، وذلك من حيث أن هذه المبالغة تعد عنصرا جوهريا فى رسوم الكاريكاتير ، الا أنه مع ذلك يوجد فارق حاسم بينهما . . فبينما تقوم الرومانسية على المبالغة فى تصوير الأحداث واثارة المشاعر ، بينما يقوم الكاريكاتير على نوع آخر من المبالغة ، إذ يتعلق بالصفات فى كل من التكوين الفيزيقى الذى يشمل الملامح والتقاسيم ، كما يتضمن من خلالها الصفات النفسية فى مختلف صورها الإنسانية . .

وكان الأحرى بالكاتب كذلك أن لا يربط بين كل من المدرسة الطبيعية والمدرسة الرومانسية لما بينهما من فارق جد كبير ، ذلك لأنه إذا كان الأمر على حد قوله : بأن الأولى قد استفادت من خلاصة النتائج التى وصلت إليها الثانية ، فمعنى ذلك أن المدرسة الطبيعية قد فقدت خصائصها الذاتية التى تكون حينئذ قد تحولت إلى خصائص رومانسية ، وربما كان الأصلح استخدام =

للتسلية ، فى الكروكى لشخصية المسيو برودوم(١) Prudhomme وبالإضافة إلى ذلك تلك الفضيحة الكبيرة التى أثارها المصور كوربيه Corbet حول الإمبراطورة أوجينى ، فيما يتعلق بلوحته . صور عدداً من النسوة المستحمات فى أوضاع تشير إلى الآلهة الإغريقية(٢) (نيمف) وقد بدت كل منهن فى قوام رائع وردف ثقيل (على حد تعبير الكاتب) .. وأن المصور الفينيسيانى تسيانو Tizianno قد رسم فينوس ممدة فوق سريره .. وكذا آنجر Ingres عند ماصور خادمة منزله ، كما نلمس ذلك فى أعمال مانيه Manet وخاصة فى صورة أولمبيا .

بيد أن أكاديمية الفنون الجميلة وهى الوارثة للأكاديميـة الملكية القديمة للتصوير والنحت ، لم تكن لتتخلى عن ذلك التصوّر القديم . . وإن كلا من بوجيرو Bouguereau وجيروم Gérom قد دافعا عن وجهة نظرهما فيما تدعى بالجمالية البنفسجية(٣) L'Esthétique Violée بينما كانت أساتذة مدرسة الفنون الجميـلة يعتبرون تلاميذهم ممن يناصرون الاتجاهات الفنية الحديثة ، وكأنهم

= كلمة (واقعية) لأن هذه الكلمة قد تكون أوقع فى التعبير ، (متجاوزين واقعية المصور كوربيه التى اتخذت اتجاها مضادا للرومانسية) ذلك لأن كلمة الواقعية هنا تشير من جانب آخر الى واقعية الصفات التى يحاول الكاريكاتير العمل على ابرازها ، أما المدرسة الطبيعية التشكيلية فلا تشير الى أكثر من أمانة النقل عن الطبيعة . وبالرغم من أن هذه المدرسة بالنسبة للحركة الأدبية تتخذ اتجاها واقعيا علميا على النحو الذى نعهده فى انتاج الكاتب اميل زولا ، حيث يستند فى أدبه المكشوف الى بعض التحليلات العلمية ، بينهما يهدف الكاتب الى عرض تشكيلى .

(١) يمثل مسيو برودوم شخصية حديثة ترمز للاستهتار من ابتداع هنرى مونييه .

(٢) لقد كان لدى الاغريق آلهة من النساء تدعى Nymphes منها إلهة البحر وإلهة الغابات وبالنظر الى أن الفنان كوربيه كان من أصحاب المبادىء الثورية ومن أتباع برودون فى الاشتراكية ، فمن هذه الوجهة كان خصما لدوداً للطبقة الأرستقراطية حيث يوجد فى لوحة « المستحمات » تعريض مقنع بالإمبراطورة أوجينى لأنها تمثل أوضاعا وإن كانت متباينة إلا أنها لامرأة واحدة .

(٣) إشارة إلى كثرة استخدام اللون البنفسجى فى التصوير الحديث .

ملحدين . . وبرغم احتفاظ الفنان مانيه بأسلوبه الانطباعى المميز (التأثرى) فقد كانت النظرة إلى أولئك الفنانين الذين يدافعون عن المذاهب المستحدثة بأنهم يسيرون فى اتجاهات خاطئة وغير مهذبة (وذلك عن النحو الذى كان الم[illegible] الانطباعى كميل بيسارو ينظر به إلى أعمال جوجان فى فنه التركيبى (التكوين الموحد) على اعتبار أنه سلك سبيل النظريات الزائفة ، ثم يستطرد الكاتب فيتحدث بأسلوب المقارنة بين الأنماط الفنية المختلفة فيقول :

« قد يكون من السهل الآن أن نكتشف فى اللوحات التى نشاهدها دلائل تشير إلى جميع هذه المدارس . . كما يمكن أن يصادفنا أيضاً فى الجران باليه Grand Palais من رسوم عارية ، قد عولجت من حيث أساليبها الفنية تبعاً للأنماط القديمة . . وكذلك كان شأن الكثير من الصور الشخصية التى أنجزت على هذا النحو ، حيث نرى فيها أن الأرواب الفاخرة ، والقلائد اللؤلؤية ، ومقاعد الفوتيل من طراز لويس الخامس عشر ، لاتعبر فحسب عن المستوى الاجتماعى للموديل (والمقصود بالموديل هنا الشخصية التى تجلس أمام المصور



(شكل ٢١)
السيد المسيح يطرد الجاحدين من المعبد من عمل المصور « الجريكو »

لترسم وليس الموديل الخاص) ، ولكنها مع ذلك تشير أيضاً إلى مستوى الثقافة لدى الفنان المصور . . ذلك لأن الأوضاع الفنية التي كان يرسم فيها الشخصيات النسائية بما يعطيها ذلك التأثير التأملي . . كان في ذلك أيضاً نوع من تجديد شبابهم مع أناقة مظهرهم ، وتناسق شخصياتهم . والارتفاع بها إلى مستوى مثالي للجمال . . وكذلك على سبيل المثال صورة الجنرال ذات الإطار الذهبي المزركشة بأسلوب يماثل زخرفة الخوذة وسلاحه الموسوم . كما ترى أن كلا من الأستاذ والحاكم يرتديان الروب . ويجلسان في وضع يتلاءم مع ما يرتديه من الملابس الخاصة بالحفلات الرسمية . . وإلى جانب ذلك نشاهد الأكاديميين وهم يجلسون على مكاتبهم في حلل خضراء (شأنهم في ذلك كشأن أولئك الرجال الرسميين في زيهم الموحد) يكتبون رسائلهم وهكذا يبدو مسيو دى بوفون Buffon محلياً ياقات قميصه بالدانتيلا .

وإذا كانت أمثال هذه الصور الشخصية تتلاءم مع الصالونات الفنية ، التي نسقت في ضاحية سان أنطوان . فاننا نلاحظ إلى جانب أعمال هؤلاء المصورين المولعين بالترف البراق من الطنافس والجواهر والمظاهر الدنيوية أنه يوجد أيضاً أولئك الفنانون الذين يبحثون في صور شخصياتهم عن الطراز الفني ، من أمثال المصور آنجر Ingre إذ يعطون عناية فائقة للرسم والتخطيط مع التكوين الفني المنسجم ، حيث تبدو هذه العناية كذلك في طريقة التلوين دون تلطخ الدهان . . كما وأن لدى بعضهم من قوة الوعي ودقة الملاحظة ، ما يمكنهم من الوصول إلى مستوى عال من الجمال . .

بينما يوجد عكس ذلك من أولئك الفنانين الذين يعطون اهتماما للصفات فحسب . . ذلك أن Manet قد صور الكاتب إميل زولا في محيط حياته العادية ، سواء من حيث ملابسه المعتادة ، أو ما حوله من المحتويات المنزلية . بيد أنه في يومنا الحاضر ، لا تثير أمثال هذه الصور الشخصية اهتمام أحد . . إذ أن

كثيرا من الفنانين لايسرهم ذلك التعبير المحدود .. ذلك لأنهم يهدفون إلى المبالغة فى الصفات .. وإذا كان أحد الأوائل قد ابتدع كلمة الوصفية ،

فإن من المسلم به أن هذا الاتجاه قد لاقى نجاحاً فى ألمانيا على وجه خاص حيث سميت المدارس الفنية التى تنتمى إلى هذا الشعار باسم الوصفية (Caractérisme)

ويمكننا القول بأن الوصفية إنما هى الرومانسية الطبيعية(١) ، منذ كان لدى الرومانسيين اهتمام بالبحث عن الصفات ، ولو أنهم مع ذلك لم يهملوا تلك التفاصيل الفنية الثانوية ماعدا المصور دومييه « Daumier » إذ أنه اعتاد على الرسوم الكاريكاتورية ، حيث كان يعمل على حذف كل التفاصيل الثانوية فى لوحاته .

أما فى نهاية القرن التاسع عشر فإن «تولوزلوتريك «Toulouse – Lautrec» كان قد جاوز حدود المدرسة الطبيعية ، باتخاذ أسلوب التبسيط للأشكال المستمدة من الواقع ، على نمط يختلف من حيث اتجاهه الفنى(٢) عن أعمال أولئك الفنانين الذين ينتمون إلى ذلك الوسط الذى يتخذ من الرمزية شعاراً له ، حيث انتهجوا لأنفسهم منهجاً زخرفياً (٣)

ولقد كان من بواعث السرور للوصفيين أنهم أشاروا إلى العناصر

(١) إن الرومانسية الطبيعية تشير إلى العودة الى الطبيعة ، حيث نعنى التعبير عن المشاعر المشبوبة والانفعالات فى كل من الأدب والفن . . ويجب علينا هنا أن نفرق بين الرومانسية الانفعالية لكل من ديلا كروا وجريكو وبين رومانسية كل من تيودور روسو ، ميلليه ، كورو .. فالرومانسية الأولى تعطى اهتماما للصفات النفسية فى حالتها الانفعالية، بينما تتسم الثانية بوصفية شاعرية المناظر الطبيعية .

(٢) أن الاتجاه الفنى للمصور « تولوزلو تريك » إنما يتبع المذهب التعبيرى الذى كان « فان جوخ » رائدا له.

(٣) هذا المنهج الزخرفى يشير إلى الاتجاه الفنى الذى سلكه المصور جوجان فى مذهبه التركيبي (التكوين الموحد) .

الجوهرية التى يترتب على إنجازها أن يكون العمل الفنى موحياً، دون أن يكون معتمداً على المطابقة الفنية التفصيلية .

وأن صور الأشخاص فى لوحات المصور « ماتيس» من الممكن اعتبارها من بين الأعمال التى تتخذ الوصفية (المتعلقة بالصفات الجوهرية) أساساً لها . . ومع ذلك فإن مثل هذا التصور الوصفى من الممكن بسهولة العودة به ثانية إلى الأوضاع الكاريكاتورية . . ولقد كان « المصور فان دونجن Van Dongen » من الذين قاموا بمحاولات فى ذلك الاتجاه الوصفى . إلا أنه بالرغم من ذلك يمكننا القول . بأنه لا يوجد فى فرنسا مدرسة وصفية مثل تلك التى توجد فى ألمانيا . . لاسيما وأننا لم نر أى كاتب يبذل جهداً كما نعتقد من أجل تدعيم ذلك الاتجاه الميتافيزيقى للوصفية ، على النحو الذى قام به جيراننا أمثال فيختر Fichter ، مارزينسكى Marzynski « .

بيد أنه لدى الكثيرين من فنانينا (يقصد الفرنسيين) وصفية كامنة سوف تظهر مع الأيام ، وهى تبدو بشكل خاص لدى فنانين من أصول أجنبية ، أو من بلاد الراين الآخر ، وهم أولئك الذين يستمتعون باتباع المبالغة فى أعمالهم الفنية .

ولقد لوحظ فى اختيار الأعمال الفنية العارية المعروضة حالياً (كان ذلك عام ۱۹۲۹) مبلغ اهتمام شباب الفنانين بها . . وأنه بقدر اختلاف تصوراتهم وأساليب إنتاجهم ، فإننا لا نستطيع القول بأنها من ذلك النوع الأكاديمى ، أو التى تنهج على المذهب الطبيعى ، وبينما كان القدماء يراعون استدارة أشكالهم الحية للأشخاص بقدر كبير . حيث تتخذ خطوط الرسم تلك الانحناءات بواقعيتها المرنة . . فإن الشباب يناقضونهم . إذ يسيرون فى عكس هذا الاتجاه كما أنهم لا يجدون صعوبة فى اختيار نماذجهم (موديلاتهم) .

وهنا يتساءل الكاتب فيقول « أليست لكل الأجسام النسوية صفاتها الخاصة بها..؟ إذ أن البعض يؤكد بأن التحولات الاجتماعية ليست غريبة على هذه الحقيقة (الآتى ذكرها) فى أن الفتيات الفقراء كانوا يأتون من أواسط أوربا بعد أن قاسوا الكثير من أزمات الحروب .. حيث يذهبن إلى مراسم الفنانين بأجسامهن النحيلة من شدة وطأة الجوع ، هذا من ناحية (١) . . أما من الناحية الأخرى فإن المودة المتبعة كانت تتطلب أن يكون الموديل من الشبان ، وذلك بالنظر لما فى دراسة أجسامهم من دقة الزوايا فى الخطوط الخارجية . . وهكذا كان لهاتين الحالتين تأثيرهما على الحركة الفنية ، حيث لم تكن هذه العوامل لتمر دون فاعلية وتأثير على الناحية الجمالية . . إذ أن كل ذلك قد حدث فعلا . . بيد أنه يمكن القول للتوضيح عن الذوق فى مثل هذه الصور . . أنه قديما كان المصورون يخضعون موديلاتهم لأوضاع أكاديمية مصطلح عليها (بالكلاسيكية) بينما فنانو اليوم يسرهم أن يشيروا فى لوحاتهم إلى التكوين العظمى ، لإظهار مفاصل الركبة ، والمرفق والبشرة المتوترة على جوانب الأفخاذ الضامرة . .

أما صدى هذه الأعمال الفنية لدى جماعة الأخلاقيين ، فقد كان يمثل مبلغ حنقهم وسخطهم على مثل هذه الواقعية . . ولكننا نقول : أليس هؤلاء الفنانين من الواقعيين . . ؟ . إنه يوجد نوعان من الواقعية : فالنوع الأول هو ذلك الذى يتبع الإلهام ويسير على نهج المذهب الطبيعى ، على النحو الذى يفهمه إميل زولا . . لأنه تبعا لما تقدمه الطبيعة لا مجال لاختيار تفاصيل أكثر نبالة أو جمالا . وكما هو الأمر بحسب ما هو مألوف ومشاهد فى الواقع (٢) .

(١) إن ما تحدث عنه الكاتب نرى صداه ماثلا فى أعمال بيكاسو الأولى فى « العهد الأزرق » حين كان يرسم الأجسام النحيلة التى ترمز إلى ما كانت تعانيه تلك الفتيات البائسات كما يشمل ذلك أيضاً المهاجرين من الرجال .

(٢) إن النوع الأول الذى يتحدث عنه الكاتب ويسميه بالمذهب الطبيعى فهو الذى يشير حقاً إلى فنون المطابقة الطبيعية .

أما النوع الثانى للواقعية فهو الذى يعمل تبعا لما يبدو فى التشكيل الإجمالى للموديل . . حيث يكون الأداء الفنى بطريقة تحليلية (١) .

والآن إذا كان شباب الفنانين الواقعيين فيما يتضمنه النوع الثانى للواقعية فان ذلك يعنى أنهم ليسوا من ذلك النوع الأول . . . حينئذ يكون الفنانون الأكبر سنا على العكس من ذلك بحيث يصبحوا من أهل النوع الأول وليست لهم صلة بالواقعية الثانية : ولكن ما حدث فعلا هو أنهم أصبحوا يعملون كما يعمل الشباب من حيث المبالغة وتشويه الخطوط والأحجام طبقا لخطة موضوعة ، إذ يظل تصورهم للفن متخذا طابعا زخرفيا نسبياً .

هذا هو بالدقة شأن المقارنة بين الإلهام الواقعى والإنجاز الزخرفى . . ومع ذلك فإن هذا التضاد فيما بين البحث عن الشكل الجوهرى وبين اختيار العناصر ، كثيراً ما شوشت أفكار الزائرين ووقفت سداً منيعاً أمام تقديرهم الصحيح . . إن الجمهور إذ يسلم بأن الرسم الحائطى قد يتخذ أسلوبا لطراز زخرفى يمثل طائرا أو بناء ، إلا أنه مع ذلك لا يمكنه أن يدرك معالجة تلك الأجسام النحيلة (وما قد تبدو فيه هذه الأجسام بصورة مشوهة) بينما يثير اهتمامه رؤية التفاصيل (التى تعطى للأشكال واقعيتها) أو أن يرى على الأقل العيوب التشريحية .

ولعل أكثر ما يدهش هذا الجمهور أيضاً ، أن تكون ترجمة الطبيعة لدى أولئك الفنانين (فى لوحاتهم) ، تتخذ طابعاً مختلفا ، فبينما تكون ترجمة

---

(١) والطريقة التحليلية إنما تمثل إحدى التصورات التى سادت الإنتاج الفنى فى الحركة التكعيبية . . . نظراً لأن المذهب التكعيبى يخرج بالأشكال من أوضاعها الطبيعية ، ويتضمن تلك الواقعية التى تكشف عن الجوانب الأخرى للأشياء وما هو كان فى أعماقها بالطريقة التحليلية .



(شكل ٢٢)

رسم يتمثل فيه الأسلوب التكعيبي التحليلي مع التشويه للمصور بيكاسو

بعضهم لها تقوم على معالجة (الانحراف) فى تكوين الخطوط ، كما يهتم البعض الآخر بالأحجام (من حيث المبالغة فى بعض أجزاء الجسم والتشويه للأشكال وأعوجاجها) بينما يوجد آخرون ممن يتلاعبون بالألوان .

ان الانطباعيين (التأثريين) يعتبرون بحكم اتجاهاتهم الفنية من الواقعيين إذ أنهم يدعون طريقة ذات أساليب فنية جديدة للتصوير ، تقوم على نظرة حديثه للطبيعة والحياة (١) .

وبينما كان المصور جوجان Gauguin قد انتحى اتجاهاً مضاداً (للانطباعية)

---

(١) تستند الاتجاهات الفنية الانطباعية إلى التقسيم اللونى تبعاً لألوان الضوء المنثورية التى تبعث النضارة والحياة فى صور الأشكال التى يتكون منها العمل الفنى فى اللوحة . . وكان أول منظر طبيعى يؤيد هذه النظرية هو من عمل الفنان الانطباعى (مونيه) واطلق عليه اصطلاح « تأثير » Impression « نسبة إلى المذهب الانطباعى » Impressionism « التأثرى كما يطلق عليه أحيانا أخرى اصطلاح « الواقعية العلمية » نسبة إلى علم الضوء ونظرياته .

أطلق عليه اصطلاح « المثالية الزخرفية»[1] L'idealism de la decoration

فإن سيزان وهو الفنان المبتدع لكثير من الاتجاهات الفنية .. قد ظهرت عن طريق أعماله الفنية مدرستان متحاذيتان ، أما إحداهما : فتمثل أولئك الزخرفيون الذين يعرضون أساليبهم المسطحة التلوين.. بينما كانت الثانية، تمثل البعض الآخر الذى يعطى اهتماما للبحث عن صلابة الأشياء وبناء مساحات الأشكال من جديد . . وذلك فى الوقت الذى كان فيه الانطباعيون «التأثريون» قد ذهبوا إلى أبعد مدى فى تصوير أشكالهم ذات الاهتزازات الذرية (إشارة إلى التنقيط اللونى) إذ تبدو الأشكال فى صورة مرتجفة غير ثابتة، أو دون أن تكون محددة الأطراف ، حيث يعطى الانطباعيون لجو اللوحة تأثيراً مهتزاً . . وحينما كان البعض يخلعون على جماعة التكعيبيين شرف هذا الانقلاب الفنى الذى يمثل تعاليم المدرسة التكعيبية[1] ، فإن التكعيبيين كثيراً ما حاولوا تمثيل البعد الثالث ، بيد أنه لم يكن فى وسعهم دائماً الوصول إلى حل لهذه المشكلة التشكيلية ..! لقد كانوا فى تصويرهم أكثر اهتماماً بالأوضاع الهندسية من النحاتين ، كما كانوا أكثر ميلا إلى الوجهة الفكرية منهم إلى الناحية الموضوعية . بينما نجد فى إنتاج سيزان للوحة المسماة L'Estaque أن شكل الجبل يأخذ ذلك الوضع التكعيبى[2] وهنا يبدو الفارق بين التشكيل الطبيعى وذلك التشكيل الهرمى .

---

(١) أن الاتجاه الزخرفى الذى سار فيه جوجان إنما يقوم على أساس رمزى وأن التسمية الحقيقية التى أطلقها الجاليون على المذهب هى « Synthetism » حيث يعرف هذا الاصطلاح « بالتركيبية » أو « التكوين الموحد » وربما أتخذ بعض الجاليين اصطلاح (المثالية الزخرفية) بالنظر إلى أن الأداء فى هذا الاتجاه يقوم على أوضاع زخرفية .

(١) الواقع أن المذهب التكعيبى استمد أولى اتجاهاته الفنية عن طريق أعمال سيزان ، ثم من جماعة الوحشيين ، والفن الزنجى بعد ذلك .

(٢) أن لوحة لوستاك L'Estaque التى استشهد بها الكاتب ربما تكون من الناحية التكعيبية ليست بالقدر الكافى ، حيث يمكننا أن نشاهد هـــذا الاتجاه الهندسى الذى أثاره سيزان فى فنه بوضوح فى كل من اللوحات / جاردان « Gardanne » ، شاتو نوار « Chateau-Noir » وغيرها ,

إن التكعيبيين يستمتعون بتحليل الجسم الإنسانى وتفصيل أجزائه تفصيلا هندسياً . يتخذ أشكالا اسطوانية وكروية ومخروطية[١] ومع ذلك كانت تجتذبهم الأشكال الميكانيكية . . ولكن هل كان ذلك عن اقتناع شخصى ؟ أو أن تصميمات أشكال السيارة التى تقـــوم بالحركة الذاتية « Automobilism » هو الذى أوحى لهم بذلك ، نظراً لما تتضمنه من أوضاع هندسية تجريدية ؟ . .

ثم يتساءل الكاتب أيضاً فيقول : وهل كان عن خرافة اتخاذهم فى الفن لقليل من مبادىء العلم . ؟ أو أن الأمر ببساطة قد يتطلب كل ذلك عن ضرورة لإثارة دهشة الجماهير . . ؟

حقاً إن البعض قد استطاع الوصول إلى تصوير أشكال متشابكة من مستقيمات وفروع أشجار ، وأشكال كالعجلة المستديرة . . وأنهم فى سبيل تقوية خطتهم الموضوعة ، قد ذهبوا إلى حكم فحواه أن جميع صور المطابقة لا فائدة منها .

إن الفن التكعيبى ، الذى كان قد بدأ باختزال الأشكال وبانحرافها قد أصبح أفكاراً مصورة . . وإن الإحساس الزخرفى خلال تطوره لم يفارق الفنان التكعيبى ، حيث كان إحساسه بالخطوط بقدر إحساسه باللون[٢] . .

---

(١) لقد سبق لسيزان أن أشار إلى ميل الطبيعة إلى الأوضاع الهندسية المذكورة ، ومع أن أساتذة المذهب التكعيبى وخاصة بيكاسو ، وبراك ، قد أخذا بها . . إلا أنهما مع ذلك كانا أكثر ما يعتمدان على التسطير الهندسى الذى استمداه من نظرية التبلور .

(٢) أن الحديث بشأن الألوان ليس بالصورة التى تحدث عنها الكاتب على حد قوله « إن إحساس الفنان بالخطوط كان بقدر إحساسه بالألوان » والواقع أن كلا من بيكاسو وبراك ، قد عملا على الحد من الطاقة اللونية ، كى يكون الاهتمام منصبا على التشكيل التخطيطى فحسب ، حيث صارت الألوان التى يستعملونها فى لوحاتهم أقرب إلى تلك التى استعملها المثال أو المعمارى ، لأنها تعطى تلك التأثيرات الجصية أو الحجرية ، ولربما نرى لكل من بيكاسو وبراك فى بدء الحركة التكعيبية اهتماما نسبيا باللون ، ولكن كل ذلك قد تغير تبعاً لعملية =

وكذا شأن الخطوط المتقاطعة فى اللوحة والتى ينتج عنها زوايا متقابلة ، إذ يجتمع فى تكوين اللوحة شكل الفيولينسل وأطراف عليا أو سفلى لجسم إنسان ، سواء كان ذراع امرأة أو ساق رجل .. إذ يكون هناك تقاطع بين هذه الأشكال فى مجرى الخطوط وتشابكها .. كما أن الألوان تكون محدودة بالقطاعات الصارمة لأجزاء المسطحات . . وبالإضافة إلى ذلك تتخذ أشكال الأشخاص كذلك أوضاعاً هندسية .

وقد يكون من المعقول أن التكعيبيين قد أجمعوا على نظام للألوان ، بحيث تكون مستقلة تمام الاستقلال عن تلك الألوان التى تشاهد فى أشكال العالم المرئى . . ولعل هذا يفسر لنا مبلغ تأثير الحركة التكعيبية على الفن الزخرفى . . ولربما يكون من أفضل لوحات التكعيبيين ، تلك التى تأخذ طابع أشكال السجاجيد أو زخارف المجلدات .

وإذا كانت جماعة بون آفن(١)« Pont-Aven » تلك التى تدعى تحرير الفن من ذلك التقليد الصارم للطبيعة . . فان المصور سيرا « Seurat » كثيرا ما كان يكون لوحاته على أسس من قواعد هندسية ، وكذا نرى أن تلاميذ جوستاف مورو « Justave Moreau » قد استطاعوا فى وقت وجيز بين عامى ١٨٩٠ ، ١٩٠٥ أن ينتجوا ذلك الإنتاج العجيب من بين أولئك الفنانين الذين كانوا مولعين بمؤثرات ذلك الاتجاه الرمزى ، كى يعيدوا للفكر اعتباره فى نطاق

= التطور التى سادت الأساليب الفنية التكعيبية وخاصة لدى هذين الفنانين باعتبارهما من أكبر رواد هذه الحركة الفنية ، ومع ذلك فانه يوجد عدد من الفنانين التكعيبيين الذين يعطون اهتماما خاصاً للتلوين فى منتجاتهم الفنية من أمثال المصور ليجيه ، لوت ، ميتسينجر . ولكنه على أى حال ليس من ذلك النوع من التلوين الذى يخضع للتأثيرات الطبيعية .

(١) أن هذه الجماعة كانت فى الأصل تسمى جماعة نابى « Nabis » أى « الأنبياء » التى كان يرأسها الفنان سيريزييه ثم تحولت بعد ذلك إلى مدرسة بون آفن بقيادة جوجان مبتدع المذهب الرمزى « التكوين الموحد : Synthetism » .

الفن . . وكثيراً جداً ما كان يلاحظ هنالك من نقص فى الثقافة الصحيحة ، حيث ترتب على هذا النقص أننا نرى من بين أولئك الفنانين من تصدمهم صخور العقبات ، تلك التى تصادف الذين ينهجون على اتباع معلوماتهم الشخصية (دون أن يكلفوا أنفسهم عناء البحث والاطلاع) وهى نفس العقبات التى تصادف ، غيرهم فى ميدان الفن المعمارى وكذا فى الآداب .

إن أولئك الذين يكون فى استطاعتهم العودة من جديد إلى المدرسة الطبيعية(١) للمذاهب الانطباعية ، سوف لا يظلون أوفياء لأشكال معينة يكون لها طابع الذاتية ، وإن من شأن المذاهب الرمزية الإيحاء بالأحرى من اتباع الوصف.. وإنها تتجه نحو الشعور دون تعلقها بالذكاء . هذا وإن المذهب البرجسونى(١)

---

(١) ليست المدرسة الطبيعية أساساً للمذاهب الانطباعية « التأثرية » بل بالأحرى الواقعية ،أو كما يطلق عليها أيضاً « الواقعية العامية » ولعل الكاتب قد ذكر هذه المدرسة مقترنة بالانطباعية نظرا لأن الطبيعية تشترك مع الواقعية فى محاكاة أوضاع الطبيعة ، إلا أن الأداء يختلف فيما بين كل من المدرسة الطبيعية والمدرسة الانطباعية اختلافا واضحاً من الناحية التكتيكية . وان من أهم ما تهدف له الانطباعية (المدرسة التأثرية) من حيث مختلف أساليبها سواء كانت من الطريقة التقسيمية للون أو الطريقة التنقيطية أو حتى الضوئية ، هو الكشف عن أسلوب ابتكارى فى الاداء الواقعى ، يعطى للشكل العام ذلك الاهتزاز الإثيرى كما يتيح لعين المشاهد الذواقة ، التطلع إلى العمل الفنى عن بعد ، لمشاهدة التأثيرات الفنية التى يهدف لها الفنان ، رغم امتزاج الأشكال ببعضها فى اللوحة : . على عكس الأداء الواقعى قبل ظهور المدرسة الانطباعية ، حين كان الفنان يجعل الأشكال محددة ومنفصلة عن بعضها ، وبالاضافة إلى ذلك العامل الهام الذى تهدف له الانطباعية فى جوهرها ، وهو الاهتمام بالضوء الذى يعتبر العامل الأول فى اللوحة ، من حيث إعطاء الأشكال فى اللوحة عن طريق التحليل الضوئى ألواناً ذات تألق وشاعرية وغنائية . أما ما يعنيه الكاتب من الأشكال المعينة التى لها طابع الذاتية ، فهو إنما يهدف إلى ذلك الطابع الابتكارى الذى تتمثل فيه شخصية الفنان حسبما كان حديثه بعد ذلك عن المذهب الرمزى .

(١) أن ما يشير إليه العالم برجسون فى مذهبه الحيوى عن « الحدس » إنما يمثل فى نظره تلك الفكرة التى تنبع من أعماق اللاشعور ، نتيجة لاستغراق وتأمل عميق .. إذ أنها تصدر عن أغوار النفس الإنسانية ، حيث يكون الادارك غريزيا وليس إدراكا عقليا .. وهو من ثم يطلق عليه اصطلاح « العقل المبتكر » ومع ذلك فإن برجسون يربط الحدس بالتأمل العقلى

:ما نستند إليه أبحاثه عن « الحدس Intuition » لايتجاوب مع المقالات
.ؤدية فحسب ، بل ومع التجارب التصويرية لهذا العهد أيضاً .

ولقد كان من أهداف المذهب الانطباعى إثارة المشاعر النائمة لدى الجمهور ، تلك المشاعر التى يحس بها نفس المبتدع .. بينما تهدف الرمزية إلى إيقاظ الأحاسيس النقية ، التى تتعلق من الناحية الفنية بالأشكال والألوان ، فيما يمثلانه من إيحاء المشاهد .. ذلك لأن دور الحساسية يظل من المبادىء الأولية التى يقوم عليها عنصر الإلهام .

من حيث التصور ، حتى يمكن للفكرة الابتدائية أن تأخذ صورة تتحدد بها معالمها فى نطاق التصور .

وإن ما يرمى إليه الكاتب فى قوله من الاتجاه الإدراكى « يتجه نحو الشعور دون الذكاء » فهو إنما يعنى الإدراك من أعماق الحس دون العقل .

طاقات ابتداعية

لا ينتهى تفجرها فى صور متباينة

سبق أن نوهت فى مقال سابق عن العناصر البنائية التى تستند إليها العملية الأدائية فى العمل الفنى ، حيث ذكرت هذه العناصر على اعتبار أنها المبادىء الأساسية التى تتكون من الخط والمساحة واللون . وعلى أنها ذات طاقات ابتكارية غير محدودة . . ولنضرب لذلك مثلا بسيطا : قد يتاح لكل إنسان أن يزور أى معرض من معارض التصوير، وهو إذ يتفقد الأعمال الفنية التى تمثلها لوحات هذا المعرض ، فإنه يجد تنوعا واضحا فى العملية الأدائية للوحات، كما يجد تباينا ظاهراً بينها فى كل طرق التخطيط للرسم وما يتضمنه هذا التخطيط من أشكال ومساحات . . كما يحس بهذا التباين الذى يكون على أشده خاصة فى الألوان ، لأنها من أول العوامل التى تشد انتباه المشاهد .

وإذا كنا نتحدث هنا عن هذا التباين بصورة عامة ، فيعنى ذلك أنه لا فرق فى هذه الحالة بين معرض يتسم بالسمة الأكاديمية ، وبين معرض آخر يتسم بالصورة المعاصرة ، التى تقوم فنونها على المذاهب الحديثة . حيث يمكن القول بأن هذه الظاهرة إنما مرجعها أن لكل فنان طبيعة ذات تكوين خاص ، تتضمن كلا من الناحية البيولوجية والفسيولوجية والسيكلوجية . وتبعا لهذه الطبيعة يتحدد الأسلوب الشخصى لكل فنان من حيث طريقته فى إمساك القلم أو الفرشاة ، وما ينتج عن كيفية هذه القبضة (المشحونة بأحاسيس ذات مزاج معين) التى يقبض بها على أداة الانجاز ، سواء كان الرسم بالفحم أو القلم الرصاص أو بالفرشاة من تخطيطات أو جرّات (بالفرشة) يتبين منها طريقته الخاصة فى الأداء ، سواء من حيث الرسم أو التلوين مما يعطى لعمله الفنى مسحة خاصة يتميز بها إنتاجه عن إنتاج غيره من الفنانين .

فإذا كانت هذه الصيغة الخاصة يتميز بها عمل فنان فى بيئة معينة عن أقرانه فى نفس البيئة ، فإن هذا التباين إنما يكون بنسبة أكبر وبصفة خاصة بين شعب وشعب آخر . . نظراً لما قد يفصل بيئة عن أخرى من تقاليد فنية.. حتى ولو كان الأداء فى تلك البيئات المتباينة الأنماط يمثل الكلاسيكية التى تنهج فى أساليبها تبعاً للأوضاع الطبيعية ، ولعل من أهم العوامل المؤثرة فى العملية الإبداعية والطريقة الأدائية ، هو ذلك المزاج الفنى الذى تتحكم فيه طبيعة البيئة التى ينشأ فيها الفنان. . وإن أبسط الدلالات المميّزة قد نجدها فى طرق التلوين ، من حيث حرارة الألوان أو برودتها أو هدوئها ، وكذلك يكون الأمر من حيث ذلك الميل الطبيعى إلى موضوعات معينة ، سواء كانت تتعلق بالمناظر الطبيعية أو رسوم الأشخاص العادية ، أو نماذج لأشخاص فى أوضاع معينة تعبر عن صور معينة كذلك من الحياة .. وكذا الاهتمام بالرسم مع دقة تفاصيله وإيقاعاته أو ميل إلى البساطة ، أو اتخاذ تحديدات قوية فى الخطوط الخارجية بلون بنى أو أسود ، أو تلاشى هذه الخطوط بحيث تكون ألوان المساحات فى الأشكال أو الأرضيات هى التى يتحدد بها تفاصيل التكوين الكلى للشكل العام .. إذ يتمثل هذا التباين بصورة أكثر وضوحا فى فنون الحضارات الأولى التى تقوم مبادئها الفنية على أسس اصطلاحية . .

وقد لا يختلف الأمر بصدد هذا التباين وما يكون بين عمل فنان وآخر من فوارق ومميزات ، تفصل وتميز كلا منهما عن الآخر .. حتى ولو كانت أعمالها الفنية تسير على أنماط أولئك الفنانين المعاصرين، الذين يسيرون على ذلك النهج التقدمى للمذاهب الفنية الحديثة .. سواء كان المذهب تعبيريا أو وحشيا أو تكعيبيا ، أو حتى سيرياليا أو مستقبليا . . ذلك لأنه سيظل لكل فنان أسلوبه ، وطريقته الأدائية الخاصة ، والموضوعات النوعية التى يميل إليها بحكم تكوينه وطبيعته ، (ولو أن ذلك لايمنع من وجود بعض التقارب أحيانا بين عمل فنان وآخر، سواء عن طريق التأثر الشخصى ، أو لتوافق فى

التفكير العقلي والمزاج الحسي) . ولا شك في أن هذا التباين نشاهده كثيراً في شتى المعارض سواء منها المعارض المحلية أو الخارجية.. حيث يكون الاختلاف بين الأعمال الفنية - حتى ولو كانت لموضوع واحد محدد في مسابقة ما، يقوم به عدد غير قليل من الفنانين - شأن الاختلاف في تكوين طبيعة كل منهم .

ولما كان هذا شأن الفوارق والمميزات في الإنتاج الفني بين الفنانين لاختلاف في طبائع تكوينهم من الأوجه الحسية والعقلية ، مما يساعد على وجود طاقات ابتكارية في صور عديدة ومختلفة ، شأن ما نشاهده في المذاهب الفنية المعاصرة من اتجاهات وتيارات متباينة .. فإنه يمكن القول كذلك بأن كلا من الخط والمساحة واللون ، (كما يحتوى كل عنصر منهم على حدة ، طاقة ابتكارية هائلة لا يمكن تحديدها أو معرفة نهاية لها . فكذلك هذه الطاقة الإبداعية تنطوى بدورها على طاقة أخرى سيكلوجية لا ينضب معينها ، تبعاً للفنان الذى هو مصدر هذه الطاقات بحسب سلوكه وتصرفه الإبداعي ، ذلك لأن مكنونات هذه الطاقة إنما تتولد عن طريق أحاسيس الفنان عندما يشرع فى عمله الفنى ، سواء كان التخطيط الذى يبدأ به متخذاً صورة واعية عن قصد وعمد ، أو بحالة لا شعورية تلقائية لا قصد فيها ولا تعمد ، حسبما يفعل الأطفال أو كما كان يفعل الفنان البدائى .. وإذ يكون التصرف فى الخط على أى وضع فإنه يشير إلى اتجاه ابتكارى ، (كما يعبر من ناحية أخرى عن حالة سيكلوجية يمكن للباحث السيكلوجى أن يتعرف عليها من خلال سير الخطوط وما تحدثه من أشكال ، وما تهدف إليه هذه الأشكال من اتجاهات باطنية قد لا يدركها الفنان نفسه[1]) .. وكذلك شأن الألوان سواء من حيث قوة طبقاتها أو من حالة هدوئها وضعفها ، أو من ناحية تنافرها أو انسجامها .. ولنضرب لذلك

---

(١) إن المثال الذى ينطبق على هذه الحالة إنما يتمثل فيما كان يقوم به المفكر الإنجليزى « راسكن » من تفسير وإيضاح لإنتاج مواطنه المصور « تيرنر » حيث كان الثانى يندهش لما كان يراه الأول فى أعماله ويقول « من العجيب أنى لم أدرك أن فى إنتاجى الفنى ما يتضمن كل هذه الجوانب . . »

مثلا : إن مصوراً ما يعمل كروكياً عن غير قصد واع لخطوط متشابكة ومتضاربة ، سواء كانت هذه الخطوط بالفحم أو القلم الرصاص خطوطاً خارجية بدون ظل فحسب ، أو تشمل طبقات من الظلال ، أو أنه بدلا من الأداتين السابقتين استخدم جرات لونية بالفرشاة ، حيث تكون متقاطعة ومتشابكة على النحو السابق ، دون استعمال أساليب التخطيط للرسم ، حيث يكون التصوير بالدهان عن طريق مباشر . فإن النتيجة التي يمكن أن يستخلصها الفنان من هذا السلوك الفني المتنوع ، أنه قد يكتشف فجأة أن هذه الخطوط المتقاطعة اللاواعية (سواء كانت رسما بالفحم أو ضربات بالفرشاة) تكون أشكالا غريبة تتخذ أسلوبا وطريقة ربما تختلف عن الأوضاع الفنية التي كان يسير على نهجها من قبل . ولا ريب بعد ذلك في أن هذا الاكتشاف الفجائي الذي هو نتيجة استلهام الفنان من خلال ذلك الخليط المتشابك ، ما يوحي إليه باتخاذ أسلوب جديد في تخطيطه لأشكاله وطريقة تلوينه . وفي ذلك ما يشير إلى أن الفنان قد حصل على صورة ابتكارية . . وإن دلت هذه الصورة على شيء ، فإنما تدل على أن الفنانين المبتدعين في الفن الحديث ، قد استلهموا من هذه المحاولات مذاهبهم الفنية ، ولو أن أمثال هذه المحاولات تقتضي ولا شك الكثير من البحث مع الجهد والصبر الطويل حيث يكون هذا التصرف أيضا بمثابة انتقال من الصورة العشوائية الغامضة والمشوشة ، إلى الصورة الفنية الواضحة المعالم ، والتي تتخذ نهجاً جديداً في خطوطها ومساحاتها وألوانها

طاقات التخطيط والتلوين فى الاتجاهات المعاصرة

نستنتج مما سبق عرضه ، أن أئمة المذاهب الحديثة قد استطاعوا أن يحدموا وأن يبتكروا أساليب فنية جديدة ، لم تكن معهودة من قبل فى القرون السابقة للقرن العشرين . وذلك عن طريق تلك المحاولات الإبداعية التى اتخذت شتى الطرق الأدائية فى مختلف مبتدعاتهم الفنية .

وتبعاً لذلك يمكننا القول : بأنه إذا كان لكل من الخط واللون تلك الطاقة العجيبة ، التى يكون فى استطاعتها أن تتمخض عن صور ذات أشكال مشوّهة وألوان صارخة أو متنافرة ، كى تعطى الشكل الجوهرى الذى قد يعبر أحياناً عن المطلق المشاهد للأشياء ، أو الحقيقة الكامنة فيها أحياناً أخرى ، بحسب نظريات الفن المعاصر .. فإنه يكون فى حيّز إمكانها ومقدورها أيضاً أن تزوّد العمل الفنى بخطوط خارجية وألوان للأشكال ، تكون مع انحرافها عن أوضاعها الطبيعية ذات طابع جمالى فى إيقاعاتها وانسجام ألوانها ، مهما كان اختلاف الخطوط والألوان عن أوضاعها المألوفة فى العالم المرئى .. وهنا نرى أنه مهما خرجت الأشكال عن قوالبها الطبيعية فى كل من الرسم واللون إلى قوالب أخرى ، سواء كانت تجريدية أو تعبيرية أو سيريالية ، تخدم اتجاهات المذاهب التقدمية المعاصرة ، فإن ذلك الطابع الجمالى الذى يلازم عملية الأداء فى التكوين الكلى للشكل العام ، إنما يكون مختلفا مع ذلك تمام الاختلاف عن الأوضاع الواقعية ، لصور الأشياء فى المذاهب الأكاديمية واتجاهاتها الكلاسيكية . . ذلك لأن الخط كما يخدم الأعمال الفنية فى اللوحات الكلاسيكية التى تكون فيها المطابقة على أشدها ، يكون فى استطاعته كذلك أن يخدم الإتجاهات الفنية المعاصرة والمستحدثة بابتكارات لاحصر لها .. لأن القلم أو الفرشة التى فى يد الفنان أثناء أدائه لعمله الفنى ، إنما يمثلان أداة طيّعة

يسيرهما الفنان طبقاً لمشيئته ووفق رغباته ونزعاته الفنية . . إذ يكون فى مقدور الفنان الموهوب ، أن يرسم لشكل ما وليكن نموذجا حياً على سبيل المثال (موديلا سواء كان بملابسه أو عاريا) مالا حصر له من الخطوط الخارجية ذات إيقاعات وألوان متباينة ، بما يعطى الشكل الجوهرى لذلك الموديل الحى فى صور شتى سواء كانت عن طريق التصرف فى الخط بالأسلوب الهندسى ، الذى يجمع بين عدّة خطوط منكسرة ، أو بتصرف هندسى آخر ، يؤلف أحياناً بين أقواس من دوائر ، وأحياناً أخرى يوحد ما بين مستقيمات وأقواس أو فى وضع يتخذ منحنيات إيقاعية تخالف النهج المعهود فى إيقاعات الطبيعة ، حيث يستوى فى ذلك أى مذهب أو مبدأ فى يقوم على نظريات معينة ، أو أن يكون الأداء متخذاً وضعاً انتخابياً يؤلف بين مجموعة من المذاهب . ومع ذلك يكون الأداء حالة وجود هذه الانحرافات التشكيلية محتفظاً بقيم جمالية نوعية ، تختلف فى إيقاعاتها وانسجاماتها عن تلك القيم الجمالية المعهودة فى الفنون الكلاسيكية والأكاديمية .. لأن هذه الانحرافات وتلك الاعوجاجات فى نماذج وأشكال العمل الفنى ، إنما تكون من ذلك النوع الذى يتطلب من الفنان جهداً ابتكارياً للوصول إلى تلك القيم الجمالية النوعية التى نحن بصددها ، دون أن يتورط فى الانحدار إلى تلك التشويهات التى تهبط بالعمل الفنى إلى مستوى من مستويات القبح ، ذلك الذى يرى فيه عدد غير قليل من الفنانين المعاصرين بأنه الطريق الأوحد للإبداع والإبتكار فى الفن الحديث ...!!

ولما كان الحديث منصباً على أثر الرسم والتخطيط ، وما يمكن أن يكون للخط المنساب من بين أصابع الفنان ، تلك الطاقة الروحية التى يستمدها من أحاسيسه ووجداناته ، وما تحمل من شحنات إبداعية وسيكلوجية . . فإنه كذلك يكون الحال بالنسبة للألوان ، من حيث الحصول على ألوان متباينة مع ألوان أشكال الطبيعة ، وذلك بالنظر إلى أن الألوان الأساسية التى تمثل الأحمر والأزرق والأصفر ، كما يصدر عن تكوينها ألوان المطابقة الأكاديمية

فإن طاقة الفنان الروحية ، فى استطاعتها إعطاء تكوينات مبتكرة ذات صبغات لونية ، تتفق من حيث المبدأ مع الاتجاهات التقدمية الإبداعية للتلوين ، دون الهبوط إلى مستوى تلك الألوان الصارخة أو المتنافرة بأسلوبها الفج ، الذى يصدم عين المشاهد الذوّاقة .. إذ يكون فى مقدور الفنان المبتدع أن يستخلص من تلك الألوان الأولية .. تكوينات لونية منسجمة لاحصر لها سواء كانت ناتجة عن مزيج لألوان ثانوية ، أو أن مساحات الشكل العام تتضمن ألوانا أولية وثانوية وكذلك ثلاثية .. وذلك تبعاً للنسب والمقادير فى الطبقات اللونية التى تؤلف كلا من المزيج الثانوى والثلاثى ، حيث بحسب هذه النسب التى يصعب حصر عددها فى عمل شتى التكوينات اللونية المبتكرة ، تكون تلك الطاقة الإبداعية غير المحدودة للتلوين ، الذى يحتفظ بقيمه الجمالية النوعية ، من ناحية الانسجام وشاعرية الألوان وغنائيتها (١) ، على نحو ماسبق من الحديث تفصيلا فى التكوينات الخطية الجمالية سواء بسواء .

(١) إنه فى سبيل الحصول على الانسجام اللونى فى أعمال التصوير ، سواء كان ذلك بطريقة أكاديمية أو بأسلوب حديث معاصر ، فإن ما يتطلب الأمر اتباعه يكون على النحو الآتى :

أولا : من المعروف أن الألوان الأولية الأساسية التى هى : الأحمر ، الأزرق ، الأصفر . إذا وضعت فى مساحات متجاورة وعلى طبقات لونية قوية نسبياً ، فإنها تبدو متنافرة بطبيعة الحال ، أما إذا أردنا أن تكون منسجمة مع بعضها البعض ، فذلك يقتضى أن نخفف هذه الطبقات ، بمعنى أن تكون الألوان هادئة ، أما إذا كانت الألوان صارخة بسبب طبقاتها القوية والصيلة ، فعلينا فى هذه الحالة أن نحدد المساحات الأولية فى الشكل أحيانا بلون ثلاثى كالبنى أو الأسود وأحياناً أخرى بالأبيض حتى يحدث الانسجام المطلوب . ولقد نلمس هذه التحديدات بوضوح فى أعمال فنية معاصرة وخاصة فى إنتاج الفنان ماتيس .

ثانياً : أن العامل الهام فى وجود الانسجام إنما ينشأ من وجود عناصر مشتركة بين الألوان ، ذلك لأن وضع ألوان ثانوية كالبرتقالى أو الأخضر أو البنفسجى الى جوار ألوان ثلاثية كالبنى المائل إلى الاصفرار أو الاحرار أو الاخضرار وغير ذلك كالرمادى أو الأسود ، ثم يكون مع هذه المجموعة بعض الألوان الأولية التى سبق ذكرها ، فان هذه العوامل المشتركة فيما بينها جميعاً ، من شأنها أن تعمل على انسجامها ، سواء كانت هذه المجموعة اللونية هادئة أو حتى قوية الطبقات .

ثالثاً : إلى جانب ذلك الانسجام الهادىء الذى سبق الحديث عنه يوجد كذلك حالة من ==

ولاشك فى أن ذلك التصرف الإبداعى، يمكن أن يصدر عنه بصفة عامة أعمالا فنية معاصرة على مستوى عال، ويكون لها ذلك الطابع التقدمى ، الذى قد يلقى استحساناً من الفنانين ذوى الخبرة . سواء كانوا من المحافظين الكلاسيكيين أو من التقدميين المعاصرين .

التكوين البيولوجى والفسيولوجى والسيكلوجى

لدى الأفراد والجماعات وأثره فى الإبداع الفنى

قبل البدء فى الحديث عن هذه العوامل مجتمعة فى عملية الإبداع الفنى ، سواء كان ذلك لدى الفرد أو الجماعة ، كان لابد من الإشارة إلى المعانى التى تتضمن كلا منها على حدة ، وذلك فى سبيل التعرف على المهام التى تتعلق بكل منها منفردة : فالعامل البيولوجى، إنما يمثل العامل الحيوى فى الذات الإنسانية . . أما العامل الفسيولوجى ، فهو ما يعبر عنه بعلم وظائف الأعضاء والأجهزة ، وما يحدد عمل كل منها . . بينما يمثل العامل السيكلوجى

= الانسجام القوم على أنواع من التباين (وليس التنافر) بمعنى أنه فى حالة وضع ألوان هادئة الطبقات ، يكون إلى جوارها أو يحيط بها ألوان عميقة وقوية الطبقات ، حيث يشترط وجود العناصر المشتركة فيما بينها . . فان عامل التباين هنا لايمنع إطلاقاً من انسجامها من حيث توافقها وتلاؤمها ، بما يعطى التأثير الجميل فى الشكل العام . . وان هـذا الانسجام هو ما يشير اليه اليابانيون بالحديث عن شاعرية الألوان وغنائيتها . .

ورغم أن بعض فنانى المذاهب المعاصرة ، وأعنى بالذات المدرسة الوحشية «Fauvism» تتخذ ألوانا صارخة فى طبقاتها، متنافرة فى تكويناتها ، فإن الابتداع اللونى الحديث ، إذ يستند إلى حرية الفنان الابتكارية التى تتيح له أن يتصرف فى استخدام ألوانه كيفما شاء . . ولكن الأولى أن يتخذ ألوانا ذات شاعرية فى تكويناتها ، حسبما نجد ذلك على سبيل المثال لدى بعض الفنانين من أئمة هذه المذاهب مثل : سيزان ، جوجان ، فان جوخ ، موديليانى ، وذلك بدلا من تلك الأصباغ المتنافرة التى ينبو عنها الذوق السليم ، بل يمكن القول كذلك ، أن الفنان ماتيس وهو إمام المذهب الوحشى ، كان يراعى عامل الانسجام باستخدام التحديدات اللونية من الأبيض أحيانا ومن البنى أو الأسود أحيانا أخرى .

تلك الحالات النفسية فى صورها العديدة . . حيث تستند فى دراستها إلى علم النفس سواء ما كان منها فى الصورة الواعية أو الصورة اللاشعورية . . وهذا العامل هو ما يعد من أبرز العوامل تعلقاً بالإبداع الفنى .

ولما كان الهدف من تحليل هذه العوامل مجتمعة ، منصباً على التكوين الإنسانى وخاصة الإنسان الفنان .. فإنه يمكن القول تبعاً لما تشير إليه الحقائق العلمية . . أن بين هذه العوامل الثلاث اتصالا وثيقاً لا تنفصم عراه ، حيث يرتبط عمل كل منها بالآخر ، بل إن العامل الفسيولوجى الذى تتحدد به الوظيفة العضوية لكل جهاز ، هو الذى كشف القناع عن المهام الدقيقة ، التى يقوم بها كل من العامل الحيوى والنفسى فى ذلك البناء العضوى الحى ، الذى نسميه الإنسان .. كما يشترك معه عالم الحيوان فى تلك العوامل مجتمعة ، مع ملاحظة تلك الفوارق التى تفصل الحيوان عن الإنسان . . حيث يكون الاختلاف من حيث الدرجة والمستوى ، وكذا الحدود التى يتحدد بها الحيوان فى مستواه الأدنى والأرقى نسبياً ، من حيث القدرة فى الحفاظ على نفسه ونسله ، وحيث لا ترتقى تعبيراته ولا تصوراته إلى ذلك المستوى السامى ، الذى يتميز به الإنسان عن سائر الكائنات الحية ، من حيث التعبير بالكلمة ، والخلق والإبداع ، والتفكير العلمى ، رغم ما يكون للطيور والحشرات من القدرة على بناء أعشاشها وبيوتها (من أشكال متنوعة ، عجيبة فى نظامها وتكوينها ، إذ يتخذ بعضها أشكالا هندسية متباينة الأوضاع وخاصة النحل والنمل) ولكن تصرفاتها أياً كانت ، مع ماتستحوذ عليه من إعجابنا ، فهى تصرفات غرائزية ميكانيكية . . لا أثر فيها للإدراك الواعى على الإطلاق .

وإنه لولا التعرف على تلك الوظائف العضوية فى ذواتنا ، لما عرفنا ماتقوم به أجهزة الهضم والتنفس وعمل القلب والدورة الدموية ، ولما عرفنا كيف تكون وظائف أجهزة المدركات الحسية من حيث الرؤية والسمع واللمس

وعمل الذاكرة ، والتصور والقدرة على التميز .. وأثر المخ فى ذلك الاتصال العصبي وما يصدر عنه من أوامر تنشأ عنها الحركات الإرادية وذلك إلى جانب الغدد ، وما لإفرازاتها من أثر فى نشاط زائد لدى بعض الأفراد ، خمول وتراخ لدى الآخرين .

لوحة « ما وراء القناع » (تكوين متآلف من السيريالية والتعبيرية) المؤلف



(شكل ٢٣)

إن القناع هو الصورة المثلة للجسم الإنسانى ، حيث تختفى وراءه بدائية الغرائز الإنسانية ووسائل استعلائها ، عن طريق عناصر الروح السامى مصدر العقل الواعى ، حيث التصور الذى يتلاقى ويتآلف فيه نسيج من خيوط التصور والتأمل ، ثم البصيرة الملهمة الكامنة فى أعماق اللاشعور ، ممثلة فى المعنى تلك التى تصدر عنها الومضات الفكرية المتألقة وموحيات الخلق والابتكار .

وإذا كان علم النفس الحديث قد أماط اللثام عن الإدراكات الواعية واللاشعورية . فيما يتصل بتحليل المهام التي يقوم بها كل من العقل الواعي والعقل الباطن واللاشعور . . فلقد كان للتحليل النفسي من هذا الجانب ، أبلغ الأثر في التعرف على كثير من جوانب العملية الإبداعية في نفس الإنسان الفنان . . هذا بالإضافة إلى التعرف على تلك القوة الملهمة التي تنبع من أعماق النفس ، وهي الحالة التي تمثل الإدراك للصورة الابتكارية اللاشعورية ، التي نطلق عليها اصطلاح «الحدس» إذ هو المصدر الرئيسي لكل عمل إبداعي . . بل استطاع العلم عن طريق هذا التحليل إلى الوصول لمعرفة الأمراض العصابية ومنشؤها منذ الطفولة . . وكذا العوامل التي يصدر عنها الانحراف وبواعثه ، هذا إلى جانب التعرف على عالم الأحلام وارتباطاته بمكنونات العقل الباطن ، ثم أثر الرقيب الواعي « الأنا العليا » في حالة الوعي ، حيث الكبت ، ثم إفساحه لتلك النزعات والأماني والميول المكبوتة ، كي تأخذ طريقها إلى التسرب للتنفيس عنها في حالة الحلم والرؤيا .

ولما كان الفيلسوف الفرنسي « ديبو Dubo » قد تحدث عن أثر كل من المناخ والبيئة على الفنون ، فقد تحدث كذلك « مونتسكيو Montesquieu » عن أثرهما في القانون ، حيث يكون للمناخ بالغ الأثر في المزاج النفسي لدى الشعوب ، كما أن استجاباتهم للمؤثرات البيئية ، تعد من العوامل التي قد يكون لها من الأثر والفاعلية الشيء الكثير ، في تكوين كل من المزاج العاطفي والعقلي ، وكذا طريقة التفكير التي قد تختلف من فرد إلى فرد ومن شعب إلى شعب ، تبعاً لتلك العوامل..ولا ننسى في هذا المجال تلك العوامل الوراثية ، التي تتوارثها الأجيال جيلا بعد جيل ، حيث تترسب العادات والتقاليد والطقوس لدى الشعوب وتصبغها بطابعها الخاص ، وفي ذلك ما يمكننا من أن نميز شعباً عن شعب آخر ، لا بحسب المظهر الخارجي حيث التكوين

الفتزيقى من الوجهة التشريحية . وكذا لون الشعر والجلد والعينين فحسب ولكن بصفة خاصة تلك التى تتعلق بالتكوين الطبيعى للأمزجة والميول ، وفيما يصدر عن طبيعة كل من المزاج العقلى والنفسى من صفات وتصرفات . .

بيد أننا إذا نظرنا إلى أثر تلك العوامل الثلاث السابقة الذكر : البيولوجية والفيسيولوجية والسيكلوجية ، من الوجهة التى تتعلق بالفرد من جانب ، والجماعة (فى صورة مجتمع لشعب أو أمة) من جانب آخر ، فإننا نجد أن للعامل الفيسيولوجى تأثير بالغ فى تلك الاختلافات التى تبدو فى الحالات الفردية من الناحية الطبية ، سواء كان ذلك من الوجهة التى تتعلق بالصحة العقلية أو الصحة الفيزيقية ، ذلك لأن أى اختلال فى وظيفة عضو من الأعضاء ، سواء كان ذلك من حيث الجهاز الهضمى أو التنفسى ، بل وكذلك فى الدورة الدموية .. أو أن هذا الخلل فى مركز من المراكز المخية فى القشرة الرمادية ، فان تلك العلل السالفة الذكر ، من شأنها أن توجد انحرافا أو نقصا عقليا أو انحرافا نفسيا ، أواعتلالا صحياً .. وكذلك يكون الحال فى اختلال أى غدة من الغـــدد . . وهنا نرى أن العامل الوظيفى للأجهزة من الوجهة الفيسيولوجية ليعتبر من أهم العوامل جميعا ، فيما قد يكون هنالك من فوارق بين فرد وآخر ، أو بالأحرى تلك الفوارق الشاسعة بين الفنانين على وجه خاص ، فيما يمثلونه من متباين صور إنتاجهم الفنى ، وحتى إذا نظرنا إلى كل هذه الأجهزة على فرض عدم وجود اختلال بها ، فإنه يكون شأنها من حيث الخصائص الفردية ، كما هو شأن الأفراد فيما يتعلق بالملامح والصفات الظاهرة التى يتميز بها شخص عن آخر ، رغم ما بينهما من التكوين العضوى المشترك إذ يكون لكل فرد من الخصائص الذاتية فيه ما يختلف نسبياً ، وما يميزه بذاته عن الآخرين .. ذلك لأن التكوين الداخلى لدى كل إنسان ، له كذلك من خصائصه النوعية ، مايعطى لكل فرد طاقة جسدية وعقلية معينة ، وكذا طاقات متعددة من الوجهة الفكرية والعاطفية والنفسية ، وعلى هـذا النحو

وتبعاً لكل تلك العوامل السابقة الذكر ، يختلف الفنان الفرد عن أقرانه من الفنانين ، باختلاف ما لديه من طاقات فيزيقية وعقلية وعاطفية . . حيث يكون التباين فى البنية والمدارك العقلية والحسية ، وكذا فى المذاق والقدرات الإبداعية . . وقد يعمل على زيادة التباين ما يكون لذلك العامل الوراثى من أثر بيّن فيما ينطوى عليه اللاشعور الفردى من ميراث غنى أو متوسط أو محدود ، من ناحية الاستعدادات والمواهب . . وكذا الإلمام الثقافى من حيث تعدد جوانبه سواء فى بساطته أو عمقه أو ضحالته .

ومن هنا يكون التباين فى إنتاج فنان ماعن الآخرين ، من حيث ميوله إلى موضوعات معينة، وكذا طاقته العصبية والنفسية ، التى تتحدّد بها قدراته الإنتاجية والابتكارية ، وما تتخذه من صبغة أدائية لها طابعها الخاص ونوعيتها . . سواء من حيث تخطيطاته أو معالجته لألوانه ، ومن ثمّ يكون كذلك تباين الأعمال الفنية فى موضوعاتها وأدائها ، والميول التى تسيطر عليها كالميل نحو الهدوء أو العنف ، وكذا الميل إلى الألوان القاتمة أو الزاهية أو الهادئة فى استخدام الدهان .

أما الاختلافات الناشئة عن وجود فوارق ومميزات ، تفصل فيما بين فنون شعب ما عن غيره من الشعوب ، فإن ذلك إنما يكون مرجعه كما ذكرنا تابعاً للمؤثرات البيئية والمناخية ، التى يكون لها أثرها فى إعطاء هذا الشعب خصائص (فيسيولوجية وسيكلوجية وبيولوجية معينة) لها فعاليتها فى تكوينه جسديا وعقليا وكذا عاطفيا ، حيث تجعله ذا طبيعة وذوق وميول خاصة ، وإنه رغم وجود الفوارق الفردية بين فنان وآخر من أبناء هذا المجتمع أو ذاك ، فإنهم يكونون جميعاً فى إنتاجهم الفنى مصبوغين بطابع بيئتهم وتقاليدها الفنية المتوارثة جيلا بعد جيل . . سواء بسواء كشأن ميراثهم لعاداتهم وطقوسهم والتقاليد المرعية فى حياتهم . . وإنه رغم ما قد يوجد أحيانا

من مؤثرات خارجية عن طريق الغزو والفتح ، حيث يفرض الغازى فنونه وتعاليمه وتقاليده على شعب آخر ، كما كان يحدث ذلك فى الماضى . . أو كما يحدث الآن بصورة أخرى عن طريق انتشار المذاهب الفنية الحديثة المعاصرة ، التى أسفرت عنها المدرسة الباريسية ، فى أواخر القرن التاسع عشر ، وفى القرن العشرين بالذات .

فإننا نجد مع ذلك أن هذا الفن الدخيل يتخذ مع الزمن طابعاً إقليمياً مصبوغاً بطابع البيئة ، التى يعيش فيها فنانى هذا المجتمع ، حيث يتأثر ولو إلى حد ما بما ورثوه عن الماضى من تقاليد فنيةوجمالية ، ومع ذلك يكون الطابع الشخصى أكثر وضوحاً لدى فنانى البيئة من ذوى الأصالة الإبداعية .

البيولوجية المقارنة فيما بين كل من الحالتين

الطبيعية والفنية لدى الشعوب

إذا كان عامل التغذية الذى هو قوام حياة الجسم الإنسانى ، ومايتطلبه من عمليات الهضم المعقدة من حيث مضغه بالأسنان فى الفم ، وتحويله إلى عجينة بفعل اللعاب ثم مناولته بعد ذلك إلى المعدة ، كى تتم عملية الهضم الأخيرة بمساندة بعض الأجهزة الأخرى حسبما يكون ذلك فيما يفرزه الكبد والبنكرياس من العصارات إلى أن يتحول إلى دم يعمل القلب بعد ذلك على توزيعه على مختلف أجزاء الجسد . . فإن هنالك من الحالات البيولوجية الأخرى التى تعتبر متشابهة إلى حد مامع تلك الحالات السابقة ولكنها تختلف من حيث نوعيتها لأنها هى فى جوهرها سيكلوجية .

وإذا كنا قد أطلقنا عليها اصطلاح البيولوجية (على سبيل الاستعارة) فذلك لأنها عملية هضم وغذاء بدورها ، إلا أن هذا الغذاء يعتبر قواماً للحياة الروحية سواء من الوجهة الفنية أو من الناحية العلمية ، وبالنظر إلى أن

بيولوجية الحياة الروحية المتعلقة بالعملية الفنية الإبداعية ، إذ تكون فى مختلف أطوارها من المبدأ إلى المنتهى تأخذ مراحل متشابهة إلى حدما مع بيولوجية الجسد ، إلا أن الفارق بينهما جد كبير .. ذلك لأن الغذاء فى الحالة الأولى يستفيد منه الإنسان وكذلك الحيوان بصورة متماثلة ، بينما يتحول الغذاء فى الحالة الروحية التى نحن بصددها إلى عمل فنى قد يستفيد منه مجتمع كبير بأسره .

وبالنظر إلى أن ذلك الغذاء المادى يعمل على تنمية الجسد وخاصة فى مراحل تطوره حتى مرحلة النضوج ويشيع فيه عناصر القوة ، فان الغذاء الروحى من شأنه كذلك تنمية شخصية الفرد ويشيع فى روحه ذلك النشاط الوجدانى من الوجهة الفنية ، كما يزيد هذا الغذاء فى أشكاله النوعية الأخرى من حصيلة الطاقة الفكرية سواء من الناحية الأدبية أو العلمية والفلسفية .

بيد أن وجه التشابه هنا يستند من حيث المقارنة إلى أن العين إذ تستقبل صور المشاهدات فى الحياة اليومية ثم تنقلها إلى دائرة التصور . وكما أنه ليس كل غذاء يستسيغه الإنسان ، فإنه كذلك ليست كل المشاهدات التى تصبح عن طريق التصوّر فكرة يستسيغها ذوق الفنان ، وهو فى هذه الحالة إنما ينتقى الشهى من صور الحياة اليومية ، التى لا يمكن أن تؤخذ بحذافيرها من عالمى الكون والحياة لتصبح عملا فنياً ، وهى كما هى دون أن تمضغ فى نطاق العقل الواعى أولا من حيث الاستيعاب والمقارنة والموازنة والتنسيق ثم بعد ذلك تكون عملية الهضم فى نطاق اللاشعور ، وشأن اللاشعور فى ذلك ، شأن الجهاز الهضمى ، حين يعزل ويطرد تلك العناصر التى لا فائدة منها ، من تلك الفضلات الضارة ، ويستبقى العناصر الصالحة .

وهنا يتفاعل ذلك الغذاء الروحى مع عصارات الذوق والملكة الإبداعية وما قد سبق للذاكرة اختزانه من انطباعات سابقة ، تتلاءم كل الملاءمة مع تلك المادة الجديدة إذ تتحد معها ، وعند ذلك تكون الفكرة الفنية قد

تبلورت وأخذت تطفو إلى نطاق التصور من جديد ، فى الصورة الرائعة التى يهدف لها الفنان .

هذا وإن أروع ما فى هاتين العمليتين البيولوجيتين أن الغذاء إذ يبدأ بصورة واعية ، ولكنه يتم فى الحالتين بطريقة لاشعورية .

ولما كانت العملية البيولوجية للغذاء الطبيعى المتعلق بالجسد ، تعتبر لدى جميع أفراد شعوب العالم فى حالة متماثلة لدى كل منهم ، ولا اختلاف فيها بين فرد وفرد أو بين شعب وشعب ، بل هى منطبقة أيضاً على جميع الكائنات الحيوانية .

إلا أن الغذاء الروحى وتحوله البيولوجى وإن اتخذ تلك الصورة المتطابقة بدورها من حيث مراحل العملية الفنية الإبداعية ، فإن الاختلاف إنما ينصب هنا على ما يوجد من اختلاف فى الأمزجة والميول وعوامل الذوق حيث يكون لهذه العوامل أثرها فى تشكيل طريقة التفكير والتصور للأشياء .. كما يكون لكل شعب بحسب مؤثرات البيئة ودوافعها تلك النزعات الخاصة به مما يجعل لهذه المؤثرات مجالا فسيحاً فى دراسة العوامل السيكلوجية لدى شعوب العالم وأممه .

عوامل الفوارق والمتشابهات
فيما بين عمليتى الغذاء بنوعيها الفنى والعلمى

إذا كانت المحاولة فى المقارنة بين كل من عمليتى الهضم الغذائى المادى والفنى ، قد كشفت لنا عن بعض أوجه التشابه والتطابق النسبى لدى الإنسان الفرد ، وطالما كانت المقارنة متعلقة بالجانب الفنى حينئذ يكون المقصود هنا هو شخص الإنسان الفنان .

فإننا قد نجد فى ذلك الغذاء الروحى المتعدد الجوانب من تلك النواحى العلمية والفلسفية والفنية ، أنها جميعاً من حيث هى غذاء للروح لذ تنطابق

فيما بينها إلى حد ما ، إلا أنه توجد هنالك بين كل منها فوارق نوعية جديرة بالنظر والتأمل .

ولما كنا قد أفضنا فى الحديث عن البيولوجية الفنية ، والمراحل التى تمر بها عملية الهضم للموضوعات التى يطرقها الفنان ، فإن مقارنتها هنا ببيولوجية الهضم العلمى تقتضى النظر فيما بينهما من فوارق .. حيث تستمد العملية العلمية غذاءها من عالم الظواهر ، إذ يقوم العقل فى دائرة التصور بتحليل هذه الظواهر تمهيداً لهضمها فى نطاق اللاشعور ، لاستنباط القوانين سواء منها الطبيعية أو الهندسية والرياضية الخ . . حيث تعبر هذه القوانين عن الحقائق الجزئية فى هذا العالم ، وهى بالنظر إلى أنها تستند فى بحثها إلى أسس موضوعية حيث لا مجال فيها لمؤثرات عاطفية أو حتى إضافات عقلية . . فإن عملية الهضم فى حيّز اللاوعى لا تتطلب تلك العصارات القائمة على الذوق والشعور ، (إلا فى صياغة بعض المواد العلمية التى تحتاج إلى أسلوب أدبى) وبذا تكون المعدة العلمية فى نطاق اللاشعور تعمل بطريقة مختلفة إختلافا كلياً عن تلك المعدة الوجدانية ، فى طريقة هضمها للغذاء القائم على الموضوعات الفنية ، إلاّ أن هنالك حالات مفاجئة ينبض بها اللاشعور ويلقى بها إلى دائرة التصور وهى الحالات الحدسية Intuittonal التى يحس بها كل من العالم والفنان ، رغم تباين تصورات أحدهما مع تصورات الآخر . . حيث تباغته فجأة ، سواء كان ذلك فى حالة الصحو أو النوم أو حتى فى حالة انشغاله بأى عمل من مشاغل الحياة اليومية .. ومن ثمّ كان ذلك المثل القائل « أن بديهة العالم إنما هى من قبيل شاعرية الفنان » .

ولعل أوضح مثال فى هذا السبيل يمثل بديهة العالم من حيث التشابه مع بديهة الفنان ، فيما يتعلق بذلك الإلهام المفاجىء الذى يسطع فجأة فى تصور كل منهما . ذلك أن العالم الإنجليزى الطبيعى « فاراداى » بينما كان يجرى

تجاربه فى معمله ، وإذا بالإلهام يفاجئه بغتة عن كشف عظيم يتعلق بالحقل المغناطيسى ، والكهربائية المغناطيسية .

وإذا كان لفراداى فضل اكتشاف هذه الظاهرة الطبيعية ، عن طريق الإلهام بحدس لا شعورى . . فإن فضل التفسير العلمى لهذا الإكتشاف الضخم ، إنما يرجع إلى العالم « مكسويل » الذى استطاع أن يضع بتفكير واع القوانين العلمية التى يقوم عليها تكوين هذه الظاهرة .

ومن ثمّ كان هذا الكشف العلمى هو الباعث على ظهور الضوء الكهربائى والمحركات الذاتية لمختلف الآلات بتطبيق هذه القوانين تطبيقاً آلياً .

بيد أن هنالك ملاحظة جديرة بإمعان النظر فيما بين عمليتى الهضم لدى مختلف الشعوب.. فبينما تختلف تلك العملية الفنية حسبما ذكر من قبل، من شعب إلى شعب ، تبعاً لمؤثرات البيئة وميراثها الفنى التاريخى، إلا أن الاختلاف ليس فى عملية الهضم ذاتها ، ولكنه تباين ناشىء عن اختلاف الأذواق والأمزجة والميول، المتجهة إلى غذاء فنى من نوع خاص.. ورغم أن هذه الأذواق كانت متباينة فى الماضى القديم لدى الشعوب ، إلا أنها فى عصرنا الحديث قد أصبحت متقاربة ، ومع ذلك يظل لكل شعب بحسب عوامل البيئة طابعه النسبى المميز .

وأنه مع وجود تلك الفوارق النسبية فى العملية البيولوجية من الوجهة الفنية ، فإن هذه العملية بشأن الناحية العلمية لدى جميع شعوب العالم ، إنما تعتبر متطابقة تطابقاً وتماثلا كلياً لا اختلاف فيه ، من حيث أن الغذاء العلمى فى تحليله ونتائجه يكون قوامه تلك الموضوعية [illegible] ، والتى لا تتلوس بعاطفة ولا تتأثر [illegible] مؤثر من المؤثرات الحسية . . ورغم أن شعوب العالم القديم كان لكل [illegible] ميل يتجه إلى ناحية أو مجموعة من النواحى العلمية التى

اشتهر بها بعضها تبعاً للحيلولة الفكرية الخاصة بعهود الماضى ، إلا أنها أصبحت فى حضارة عصرنا الحديث شائعة لدى الجميع .

وهنا يمكن القول بأن شعوب العالم على اختلاف أجناسها تسير الآن بحسب الموضوعية العلمية من جانب وشيوع المواد الفكرية من جانب آخر ، فى طريق واحد صاعد ، قد تدرج بها من عصر إلى عصر ، إلى أن وصل بها إلى عصر الذرة ثم إلى تلك الآفاق الفضائية ، التى تجوب عوالم السماء بحثاً عن الحقائق الكونية العديدة .

أما من حيث المقارنة بين حالتين فكريتين ، كما هو شأن كل من الحالة العلمية والفلسفية ، فإنه مع التشابه الكبير بينهما باعتبار أنهما حالتان فكريتان إلا أننا مع ذلك نجد أن عملية الهضم بينهما يبدو فيها ذلك الاختلاف النسبى وذلك بالنظر إلى تلك الأسس التى يقوم عليها التفكير فى كلتا الحالتين .

فبينما يتعلق العلم بالحقائق الجزئية فى هذا العالم بينما تقوم الفلسفة على الحقائق الكلية فيما يتخذه الفيلسوف من نظريات عن حقائق الوجود . . كما يوجد اختلاف من جانب آخر يتعلق بالناحية الجوهرية لكل منهما . . حيث نرى أن المادة العلمية تعتبر موضوعية كما سبقت الإشارة إلى ذلك . . فى الوقت الذى نرى فيه أن المادة الفلسفية تتشابه من زاوية أخرى مع المادة الفنية ، ومصدر ذلك وجود الجانب الحسى ، الذى ينشأ عن اختلاف بيّن فى الآراء والنظريات الفلسفية حول قضية واحدة ، وذلك لأن كلا من الفنان والفيلسوف إنما ينظر إلى العالم وحقائقه من الزاوية المقابلة له من الوجهة الحسية .

ولعل خير مثال نستطيع أن نقدمه فى هذا السبيل من حيث أوجه التشابه بين عمل كل من الفنان والفيلسوف ، هو ما نستمده من واقع الدراسات فى المعاهد والأكاديميات الفنية . . حيث يقف الموديل ، ومن حوله

الدارسون لحركة الجسم ، حيث يرسمه كل منهم بحسب موقفه منه ، والزاوية التى ينظر إليه منها ، وبينما تتعدد مواقف الأوضاع الفنية لحركة الموديل الثابتة فى متصف المرسم ، بينما تتعدد كذلك الجوانب المضيئة والجوانب القاتمة الواقعة فى الظل ، ومع تعدد درجات الضوء ودرجات الظل ، فإن بعضها قد يكون أشد نوراً لوقوعه تحت الضوء المباشر كما يكون الظل فى بعض المواقع أشد قتاما .

وعلى هذا النحو السابق ينظر الفلاسفة إلى العالم كل من نقطة وقوفه والزاوية التى يتأمله من خلالها ، وشأنهم فى ذلك شأن الرسامين كل من زاويته التى يرسم منها لموديل واحد تتعدد فيه الأوضاع الفنية بتعدد المواقف ، كما تتعدد وتختلف الزوايا التأملية بين الفلاسفة بشأن قضية واحدة .

ومما يؤكد زيادة التشابه بين الحالتين أن فى نقط الوقوف المتعددة واختلافها ، ما يؤيد وجود الجانب الحسى الممثل لذاتية كل من الفنان والفيلسوف ، وإذا كانت ذاتية الفنان لا تحتاج إلى دليل فى هذا الصدد ، فإن الدليل بشأن ذاتية الفيلسوف هو ما نراه فى بعض الآراء الفلسفية التى تتخذ الإتجاه المضىء والمفعم بالأمل كما هو شأن الفيلسوف « ليبنتز » الذى يرى فى العالم بعين المتفائل « أنه ليس فى الإمكان أبدع مما كان » بينما نرى موقفاً فلسفياً آخر يتخذ وضعاً مضاداً للموقف السابق حيث القتام الكامل كما يتمثل فى الفلسفة المتشائمة لشوبنهار الذى يقول بشأن تصوره للعالم « إن هذا العالم هو أسوأ عالم ممكن أن يكون » ولدى كل من الفيلسوفين نلمس إحساسهما تجاه العالم كما نلمس الذاتية فى الحالتين .

قد يكون هنالك تساؤل بصدد الحديث عن الذاتية والجانب الحسى بالنسبة للفيلسوف فى هذا المقام ، وهما يمثلان اتجاهاً فردياً رغم ما تتصف به الفلسفة من تعميم وشمول ، بشأن قضايا هى فى صميمها قضايا كلية . . وإذا كانت الذاتية والحسية جائزة بالنسبة للفنان من حيث التعبير فى عمله الفنى

فكيف يمكن التوفيق بين الذاتية الفردية والشمول والمطلق فيما يقوم به الفيلسوف ؟ والجواب على ذلك أن نقطة وقوف الفيلسوف والزاوية التى ينظر منها تجاه العالم من خلال ذاتيته وحسيته ، إنما تمثل فى حد ذاتها حقيقة قائمة وموجودة . وإن الفيلسوف فى سبيل الإنتقال من تلك الزاوية الفردية إلى التعميم المطلق ، فإنه يتخذ فى هذا الصدد البراهين المنطقية التى يدلل بها على صحة نظريته ، التى تعبر عن إتجاه يمثل حقيقة موضوعية لقضية كلية .

ولكى يكون الموضوع أكثر وضوحاً ، فإننا نتخذ مثالا نستمده من آراء فيلسوف ألمانيا الأكبر « عمانويل كانت » بشأن العمل الفنى ، فلقد استطاع فى نظريته الجمالية عن الفن أن يجمع فيها بين كل من الذاتية والموضوعية .. فهو يرى أن الفنان عندما يقوم بعمله الفنى فهو فى هذه الحالة يعبر عن ذاتيته فيما يقوم بتصويره أو نحته . . ولكن العمل الفنى فى حد ذاته نظراً لأنه يقوم من الناحية الجوهرية على مبادىء جمالية ترضى الناس جميعاً ، فقد جعل من هذا الكم الإيجابى الأساس الذى تستند إليه موضوعية الفن ، ومن هنا استطاع أن يجعل للذوق حكماً موضوعياً ،

إن فى هذا الرأى السابق عن الفن من حيث ذاتيته وموضوعيته ، مما قد نرى فيه وجه التشابه مع الفلسفة من هاتين الوجهتين ، وبالرغم من أن العمل الفنى بعيداً كل البعد عن المنطق والأدلة المنطقية ، بل إن اللامعقولية تمثل إحدى جوانبه ، حسبما نلمسها بوجه خاص فى « السيريالية » التى هى إحدى مذاهب الفن المعاصر .

وإنه على إعتبار أن الفنون الكلاسيكية تعتبر تمثيلا لظواهر الأشياء وتقوم على المثالية الجمالية ، فهى من هذه الوجهة تمثل كلا من الذاتية والحسية فى الفن أصدق تمثيل .. ونظراً لأن الإنقلاب الفنى الذى حدث فى نهاية القرن التاسع عشر وبلغ مداه فى القرن العشرين ، بظهور مختلف المذاهب

والتيارات المعاصرة ، قد خرج بها على جميع القيم والمبادىء الكلاسيكية ، فإنها مع ذلك احتفظت بالقيم الميتافيزيقية ، التى تعبر فى الأشكال الجوهرية لاتجاهات هذه المذاهب ، عن حقائق الأشياء فى صورتها الموضوعية ، وذلك بإعطاء صورة لمطلق مُشاهد تراه العين .

ورغم ذلك التطور الكبير الذى حدث فيما يتعلق بالفن ، فإن ذاتية الفنان مع ذلك ظلت قائمة ، حتى فى الأعمال الفنية التقدمية المعاصرة ، مهما كانت موضوعيتها . .

أما بشأن العلم ، فبحسب ما سبق من إيضاح عن العملية العلمية ، وذلك باعتبار تجردها كل التجرد عن كل من الجوانب الذاتية والحسية حيث يقوم العلم على الموضوعية المطلقة .

فهكذا يكون وجه التشابه بين كل من الفلسفة والفن من ناحية ، ثم وجه الاختلاف فيما بينهما وبين العلم من الناحية الأخرى . وذلك باعتبار أن النتائج التى تسفر عن القوانين العلمية لدى جمهرة من العلماء لا يوجد بينها أى اختلاف على الإطلاق ، وإذا وجد هذا الاختلاف فإنما يكون ناتجاً عن الخطأ فى الطرق والوسائل العلمية الموصلة لاستخلاص هذه القوانين ، أو أنها قد تصدر أحياناً عن خطأ فى الاشتباه بين قانون وآخر لبعض الظواهر .

ومع ذلك فالفن له وسائله الهاضمة الخاصة به ، كما يكون للفلسفة طرقها الفكرية وأساليبها التحليلية الموصلة لنظرياتها . . وإنى إذ أعطى اهتماماً هنا لذلك الجانب الفلسفى ، فذلك إنما يرجع إلى أهميته فيما ينطوى عليه مضمون هذا الكتاب إجمالا من الوجهة الجمالية التأملية ، التى قد تتعدد وجهات النظر فيها وليس ذلك من شعب إلى شعب فحسب ، بل من فيلسوف جمالى إلى آخر . . كما أنها قد أخذت فى الآونة الأخيرة من القرن العشرين تطوراً ملحوظاً تبعاً لتطور الفنون المعاصرة ومذاهبها التى تستند فى جوهرها إلى أسس فلسفية .

أثر العامل السيكلوجي فى تباين فنون الشعوب

إننا تبعاً لما استعرضناه فيما سبق من الحديث ، عن تلك المؤثرات البيئية والمناخية ، وكذا العوامل الوراثية ، تلك التى يتكيف ويصطبغ بها كل من المزاج العقلى والعاطفى .. حيث تكون الأذواق والميول والمثاليات التى يتصف بها كل شعب فيما يميزه عن غيره من الشعوب ، تلك التى يبدو أثرها جلياً فى ذلك الطابع الفنى والجمالى الذى تتسم به أعماله الفنية .

فإن الظواهر التاريخية لفنون الشعوب ، إنما هى بحق تعبير صادق عن ذلك العامل النفسى الذى يتغلغل فى أعماقها ، ذلك الذى تتضح معالمه وتتجلى ملامحه على وجه خاص فى فنون الحضارات الأولى . . وفيما أنجزته من مختلف صور وأشكال إنتاجها الجمالى ، حيث يكون لكل حضارة شعب ، ذلك الطابع المميز الذى يعبر عن تلك الصفات النفسية الكامنة فيه . . إذ تتباين وتختلف فنون كل شعب تبعاً لها ، حسبما نشاهد ذلك جلياً فيما نستعرضه ببيان موجز عن فنون كل من المصريين القدامى والسومريين والهنود ، ثم فنون اليونان ، تلك التى بلغت أوج تقدمها فى القرن الخامس ق . م . . وكذا الفنون الإسلامية فى البلاد العربية ، وكذا الشعوب الإسلامية التى ليست من الأمة العربية ، إلا أننا ونحن نتفحص فنون هذه الشعوب نستطيع أن نلمس أيضاً ذلك التزاوج والتضافر أو الاندماج بين دوافع كل من المزاج العاطفى وما قد يعبر عنه من النزعات والميول النفسية التى تتمثل بصورة شاملة فى الذوق ، وبين المزاج العقلى وما يعبر عنه من تصورات لآراء وأفكار ، وما قد تنطوى عليه هذه الأفكار من صور دينية وسياسية وتاريخية ، بل وكذلك الفلسفية والعلمية ، وبالإضافة إلى ذلك ما يوجد هنالك من تصورات للحياة الاجتماعية بمختلف أشكالها ، من شعبية أحياناً وطبقية أحياناً أخرى . . حيث يطوق كل هذه الجوانب المختلفة ما يجيش فى تلك العهود من ثقافات أدبية وتصورات أسطورية . .

وقد لا نعجب من هذا التزاوج والاندماج بين كلا المزاجين أو المنطقين فى صورتهما العقلية والعاطفية . . ذلك لأن الفن بحكم طبيعته إنما يعتبر نسيجاً من روح الشعوب . فللجانب العاطفى أثره من ناحية الأحاسيس والمشاعر ، التى تلعب دورها فى عامل الذوق الذى تتحدد به الأساليب الفنية سواء فى بساطتها أو تعقيداتها من الوجهة التخطيطية واللونية . كما أن للجانب العقلى أثره كذلك ، من تلك النواحى الممثلة للتصورات الفكرية التى تقوم عليها الموضوعات الفنية ، حيث هى المادة الفكرية التى تتحول تبعاً لتصورات الفنان إلى صور ذات أشكال تصيغها الشعوب فى قوالبها الفنية الإبداعية طبقاً لتقاليدها التصويرية والنحتية . وبحسب أحاسيسها نحو أشكال الطبيعة ، التى تتخذ من الوجهة الفنية طابع الأمزجة والأذواق والميول عند تشكيلاتها فى كل من فنون النحت والتصوير .

وإننا بتعرفنا على تلك الجوانب السابقة الذكر ، من حيث طبيعة التكوين العقلى والنفسى ، وأثرهما على الفنون ، سوف لا ندهش من وجود ذلك التباين الجلى بين فنون تلك الشعوب التاريخية ، إلى ذلك الحد الذى نستطيع أن نلمس فيه بوضوح ، تلك الفوارق والمميزات التى تتميز بها فنون كل شعب عن الآخر .. وكما سبق أن ألمعت إلى أن البيئة والمناخ ومؤثراتهما فى حياة الشعوب ، من حيث التكوين البشرى وصبغته بطابع خاص ، فى كل منطقة من مناطق العالم ، لا من حيث الشكل الظاهرى فحسب ، بل وكذلك من حيث قدرات الفكر والتصور العقلى . . وكذا الذوق الذى ينبع من الغرائز والميول النفسية ، فإن فنون هذه الشعوب مع ذلك لم تبلغ ما بلغته فى تلك الإجادة التى يتحدد بها مستواها من حيث الذوق والتصور ، إلا بمرورها خلال تاريخها بمراحل تطورية ، حتى وصلت إلى ذلك المستوى الفنى ، وما ينطوى عليه من قدرات إبداعية وابتكارية . . حيث يبرز هنا عاملان على جانب كبير من الأهمية . . أما العامل الأول فهو التجارب الفنية الأولى ، التى

ترجع جذورها إلى ماض سحيق ، وقد اكتسبت بمرور الزمن تلك الخبرات الثقافية والفنية ، التى ساعدت على تطور إنتاجها الفنى فى المراحل التاريخية ، التى مرت بها إلى ذلك الحد من الإجادة .

أما العامل الثانى فإن مرجعه إلى تلك الفتوحات والغزوات بين الشعوب السابقة الذكر ، مما كان له أثره فى إحداث بعض التطورات الفنية التى قد يكون أثرها قليلا نسبياً لدى البعض ، وقد يكون بنسبة أكبر لدى البعض الآخر ، تبعاً لتقبل شعب لفنون شعب آخر ، ومدى هذه القابلية ، سواء كان ذلك عن طريق تقارب فى الأذواق أو عن طريق فرضها قسراً .. ورغم هذا التطور الصادر عن فن دخيل على فن شعب آخر ، فستظل مع ذلك لكل شعب خصائصه ومميزاته الفنية ، التى لا يتخلى عنها ، لأن هذه الخصائص وتلك المميزات نابعة من كيانه الروحى وصفاته المتوارثة المعبرة عن طبيعته السيكلوجية ، بل وروحه وغرائزه الفطرية .

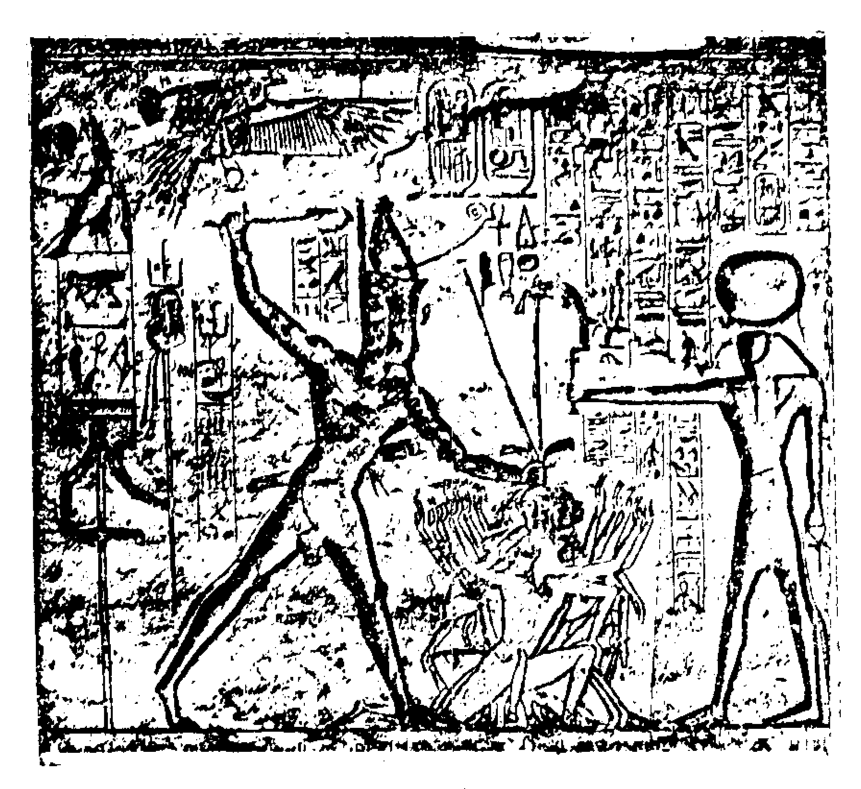
وإننا فى سبيل إعطاء بيان موجز عن مدى انعكاس الأثر البيئى وخاصة من تلك الوجهة السيكلوجية لدى الشعوب السابقة الذكر ، فيما يتعلق بفنونها من واقع ظروفها التاريخية والطبيعية ، فإنها تبدو على النحو الآتى :

سيكلوجية الفن المصرى

فالفنون المصرية إذ تتسم ببساطة التعبير التى يمكن أن نطلق عليها اصطلاح « السهل الممتنع » فإن معنى ذلك أن ما يبدو فى بساطة الأداء للمشاهد لأول وهلة من حيث سهولة التعبير ، إنما هى مع ذلك بساطة تكشف عن عمق التجربة ، التى يصعب منالها إلا لذوى الخبرة الفنية . . ولا شك فى أن هذه البساطة نابعة من طبيعة الفنان المصرى ، الذى يميل بفطرته إلى بساطة الحياة وسهولتها دون تعقيد للأمور ، بيد أن فى طبيعة هذا الإنسان عامل آخر ، فبينما نراه يمثل صورة صادقة لطبيعة الأرض السهلة التى نشأ بها ، وسمائها

الصافية على امتداد العام ، وكذا طبيعة النيل الذى يسير رقراقا هادئا معظم شهور السنة ، بينما نرى تحولا طبيعيا فى فترة الفيضان . . قد يكون خطيراً فى بعض الأحيان ، حيث كان قبل وجود السدود يأتى كطوفان ساحق يحطم الحواجزوكل ما يعترض طريقه . . وفى هذا ما يفسر لنا تلك الطبيعة المزدوجة فى نفسية الإنسان المصرى ، وكذا فى شخصية الفنان المصرى ، من حيث شموخه فى التعبير عن دوافعه الطبيعية الفطرية . . ممثلة فى تلك الإهرامات المنقطعة النظير فى ضخامتها وعظم كتل بنائها ، مما تعتبر معه إعجازاً فى الفن المعمارى بالنسبة للعالم القديم ، وكذا تلك التماثيل العملاقة والمسلات الشاهقة . . وبالإضافة إلى ذلك تلك المقابر المنحوتة فى أعماق الصخور ، وتلك المعابد ذات العمد الهائلة الأحجام مع روعة التنسيق وجمال البناء .

نعم إن كل ذلك إنما هو صدى للطبيعة المصرية ، التى تجمع بين البساطة والجمال والقوى المندفقة فى بيئة وادى النيل ، وما الفنان المصرى إلا صورة صادقة منها ولها . ولكنها مع ذلك بساطة تعبر عن واقعية نسبية تسمو على الواقعية الطبيعية ، بما تكشف عنه من دوافع سيكلوجية يتجلى فيها رغم تكيف المصرى القديم مع الحياة ، تأثره البالغ بتلك النزعة الصوفية ، التى تشير إلى عرضية الحياة الدنيا وزوالها ، مع الإيمان بالحياة الخالدة بعدالموت . . حيث يعبر الفنان المصرى القديم فى فنه ، عن ذلك الاندماج القائم بين تصوراته الفكرية ذات الجذور العميقة فى أغوار ماضيه ، وبين ما يتمثل فى حياته الروحية وما تنطوى عليه معتقداته من الإيمان بالبعث ، حسبما تتضمنه العقيدة فى كتاب الموتى لديهم . . وما يقوم عليه من خرافات وأساطير . . ومن ثمّ كان الفن المصرى فنًّا جنائزيا بكل ما تتضمنه الكلمة من معنى ، إذ من خلال هذه الأساطير التى تستند إليها تصوّراتهم العقائدية ، صوّر الرسامون ونحت المثّالون تلك الشخصيات التى تمثل الآلهة والملوك ، بل وحياة الشعب القائم على خدمتهم فى العالم الآخر . . (على النحو الذى كانوا يقدمونه لهم فى



(شكل ٢٤)

صورة رمزية لرمسيس الثانى يقوم بضرب العصاة بقاعة الأعمدة الكبرى بمعبد أبو سمبل

الحياة الدنيا) وبين مذاقه الفنى الذى يصدر عن طبيعته السيكلوجية ، التى كيّفت تكوينها البيئة المصرية .. ومايتشكل به هذا المذاق خلال العصور ، من المتوارث الفنى التاريخى عن عالم الفطرة البدائى من جانب ، وما يعمل على صقله من تجارب الأجيال المتتابعة عبر الزمان من جانب آخر ، إلى أن وصل مرحلة النضوج التى نشاهده عليها فى شتى صور المعابد والمقابر ، من تلك الرسوم ذات الأوضاع الاصطلاحية . . التى تتخذ لرسوم الأحياء أشكالها الجانبية (بورفيل) إذ هى رغم ما يبدو فيها من واقعية نسبية فهى ذات أسلوب تجريدى ، ميتافيزيقى يعبر عن الروح الخالدة فيما وراء الطبيعة .. وإن تماثيل النحت لديهم سواء كانت للآلهة أو الملوك أو حتى لأفراد من الشعب ، كان لها أيضاً ذلك الطابع الميتافيزيقى . . إذ يتجلى فيها روح التجريد

الشبه هندسي ، رغم أنهم كانوا يعطون عناية للرأس (فى المطابقة الشبهية) بصفة خاصة دون بقية أجزاء الجسد ، لأغراض دينية لها طابعها الأسطورى حيث كانت تماثيل الأشخاص تمثل « النظير » لديهم ، بحسب تصوراتهم عن العالم الآخر وإنه رغم الإغارات الحيثية والآشورية ، وكذا الغزوات الفارسية والإغريقية لمصر فى عصور مختلفة من التاريخ المصرى ، إلا أن ما بلغته مصر من حضارة عظيمة كانت قبلة أنظار العالم القديم ، وما لديها من أصالة فى الفن المصرى ، لم تسمح لفن أولئك الغزاة أن يحدث فيه من تأثير يذكر . . بل على العكس كان الطابع المصرى الفنى هو العامل المؤثر فى فنون أولئك الغزاة . .

فنون أرض الجزيرة (العراق القديمة)

" MESOPOTAMIA "

بالرغم من أن كلا من الحضارة المصرية وحضارة أرض الجزيرة قد قامتا فى وقت متقارب .. فلقد كان لإغارات الحيثيين أثرها فى انتقال التقاليد الفنية المصرية التى تقوم على الأوضاع الجانبية ـ مع تفادى القوانين المنظورية فى رسوم الأشياء والأشكال الحية للأشخاص والحيوانات ، وكذا فى الأساليب الزخرفية ، حينما نشاهدها فى كل من الفنون الآشورية والبابلية والسومرية على النحو الذى اتجهت إليه التصورات الفنية المصرية . . بيد أن عامل البيئة والمناخ والميراث التاريخى (١) فى تلك المنطقة ، كان له تبعاً لما سبقت الإفاضة فيه ، ذلك

---

(١) لما كان شأن الحضارات العظيمة يتعلق دائما بالمناطق الخصبة ، كما هو شأن النيل فى خصوبة أرض مصر ، فمن ثم كانت بواعث حضارة أرض الجزيرة أنها تقع بين نهر الدجلة والفرات :ـ وبالنظر إلى اختلاف المناخ وطبيعة الأرض بين شمال هذه المنطقة وجنوبها ، حيث تقع أشوريا فى الشمال وتكتنفها الهضاب والغابات ، مما سهل لهم البناء بالأحجار واستخدام الأخشاب التى كان التعاملها وصيد مايتوفر فيها من الوحوش الضارية من العوامل التى غرست النزعة الحربية فى نفوس الآشوريين تلك النزعة التى اصطبغت بها عقائدهم وفنونهم . بينما تقع سومريا وكلدانيا فى الجنوب عند ملتقى النهرين (كما تقع بابلونيا أعلاها) حيث الأرض الخصبة التى تتوفر فيها الأحجار والأخشاب ، وكان ذلك النقص باعثا يدفعهم إلى الابتكار ، من حيث استخدام الآجر فى مواد البناء وتغطيته بقوالب القيشانى (وعليه حفر بارز لأشكال أسطورية من حيوانات ووحوش وأشخاص) كما أدى ذلك النقص أيضاً الى ابتداع القباب والعقود والحوائط المستديرة فى عمائرهم .

ومن هذه الحصيلة الإبداعية ، قامت فنون هذه المنطقة معبرة عن روح البطولة والإقدام لتلك الشعوب ، بما تنطوى عليه من عناصر القوة وجمال التأثير العام .

الأثر العميق وتلك الفاعلية التي شكلت ذلك الطابع الفني والمذاقي ، الذي يتمثل في إنتاجهم الفني سواء من التماثيل العملاقة التي تمثل العجل المجنح ذو الرأس الآدمية « الشاروبيم » ، أو الحفر البارز ، الذي يتضمن مع ما فيه من واقعية نسبية ، تلك المبالغات التي تلاحظ في العضلات البارزة والشعر الغزير وكثرة التفاصيل . . سواء منها تلك التي تبدو في الأجسام من الناحية التشريحية ، أو تلك التي تبدو في الأزياء الموشاة والحلاة بالكثير من التفاصيل الزخرفية ، حيث لم تكن المبالغة في القوى العضلية ، والمزيد من رسوم صيد الوحوش ، والمعارك التي تستخدم فيها العربات الحربية ، إلا صادرة عن طبيعة المزاج العاطفي الذي يجمع بين كل من الطموح المتوثب ، المزاج العقلي الذي يعبر عن الإرادة الصلبة وقوة المراس تلكما اللتان يتجلى أثرهما بوضوح في شئون الحرب وما قاموا به من غزوات .

سيكلوجية الفن الهندى

أما الفن الهندى فهو إذ ينبع من البيئة الهندية مذاقاً وفكراً . حيث العقائد المتوارثة عن البداءة ، والتي تطورت بعد ذلك في كل من العقيدة البرهمية والهندوكية والبوذية . . فإنه رغم تأثر هذا الفن في بادىء عهده بعد غزو الإسكندر البلاد الهندية بالتقاليد الفنية اليونانية ، سواء في النحت أو التصوير ، إلا أننا مع ذلك نلمس تلك الروح الهندية الأصيلة المتمثلة في بناء المعابد سواء ما كان منها منحوتا في الصخور ، أو مبنياً على هيئة أشكال شبه مخروطية أو هرمية . . وقد ازدحمت بالتماثيل الأسطورية لآلهة تمثل قوى الخير والشر ، الورغم ما يلاحظ فيها من التأثر النسبي بالروح اليونانية ، سواء في الزخارف أو الأوضاع الفنية للاجسام في صورتها الواقعية ، إلا أن الروح الهندية الفياضة بصوفية فائقة ، تطبع كل ذلك بطابعها البيئي الذي يعبر عن أصالة ، وقدرات فنية وفلسفية وفكرية ، نبعت من العقائد الهندية في أشكالها البرهمية والهندوكية والبوذية .. وهكذا نرى في بلاد الهند أنه رغم المؤثرات الخارجية (المتمثلة في المثالية اليونانية) على الحركة الفنية الهندية التاريخية ، إلا أن الطابع الهندى يطغى على تلك المؤثرات اليونانية ، ويصبغها بالصبغة المزاجية ، التي هي نسيج من الروح الهندية وتقاليدها الموروثة . .

هذا وإن أروع ما أنتجته التصورات العقائدية المتزاوجة روحيا مع المذاق الفني الهندى ، يتمثل من حيث التصوير البوذى في أعمال الفرسك بكهوف أجانتا ، عن البودستافا . . التي تمثل العقيدة البوذية كما يصورها كتاب المحيانا البوذى .

سيكلوجية الفن اليونانى

أمّا الفن اليونانى فنستطيع أن نستخلص من تاريخه والمراحل التى تقلب فيها منذ نشأته ، أنه قد تأثر فى بادئ عهده بالفنون المصرية وطابعها الجنائزى من جانب ، وفنون أسيا الصغرى وأرض الجزيرة من جانب آخر . ولكنه مع ذلك استطاع أن يجد طرازه الفنى ، الذى يعبر به عن روحه ، وعن أثر البيئة اليونانية الجميلة ، التى تتمثل فى تلك الجزر التى يحيط بها ماء البحر اللازوردى من جميع الجوانب .



(شكل ٢٥)

البطل الأسطورى اليونانى « ميلاجرو » من روائع النحت اليونانى

وإذا كانت البيئة الطبيعية للجزر اليونانية ، قد حفلت باعتدال المناخ والعديد من المظاهر الخلابة ، فإن البيئة الاجتماعية كان يسودها التوتر ، حيث

يعدّ الصراع المستمر من أبرز ظواهرها . . فبينما يتجلى فى فنونهم التشكيلية من أعمال النحت والتصوير ، بل النحت بصفة خاصة . ذلك الجمال الممثل لطبيعة البيئة ، مع الارتفاع به إلى مستوى المثالية اليونانية ، التى تقوم على مجموعة من المبادىء الجمالية يطلق عليها إجمالا اصطلاح « الوحدة فى التنوع » حيث يعتبر هدوء التعبير على قسمات الوجوه ، (الذى هو أحد هذه المبادىء) من أبرز المظاهر التى ورثها الفن اليونانى عن الروح الجنائزية المصرية . . بينما تقوم الموضوعات فى معظمها على ذلك الصراع الذى نشهده ، سواء فى إنتاجهم الشعرى أو التشكيلى ، تارة بين آلهتهم وتارة أخرى كان فى صورة من التوتر الذى يقود إلى حروب دموية بين البلاد اليونانية ذاتها ، أو بينها وبين الغزاة الفارسيين . . خاصة تلك الغزوات التى مثّلها فيدياس فى أفاريز معبد البارثنون . . حين كان يتمثل فى الأداء الفنى من جانب آخر ، ذلك الأثر الفلسفى ، الذى كانت الفنون مطبوعة بطابعه ، من حيث المثالية الجمالية التى كان يهدف لها الفنان اليونانى فى إنتاجه ، فى مرحلة النضوج[1] الكلاسيكية فى القرن الخامس ق . م . .

---

(١) __أساتذة مرحلة النضوج والتطور إلى الكلاسيكية لفن الإغريق :__

لما كان الفن الإغريقى يعتبر أول فن كلاسيكى بلغ نضوجه فى القرن الخامس ق . م ، حيث عطابقته للطبيعة ومثاليته ، كان له صداه فى مختلف مراحل الفنون الأوروبية فى صورها الأكاديمية ، التى كان آخر امتداد لها يتمثل فى الحركة الانطباعية التى ظهرت فى أواخر القرن التاسع عشر .

فمن ثم كان من الأهمية بمكان ، التعرض ولو على الأقل ، من المرحلة التى بلغ فيها أوج ازدهاره ، حيث يمكن القول فيما يتعلق بتاريخ الفن بصفة عامة ، وبما يتصل بشعوب الحضارات المطبية بصفة خاصة ، أننا نجد أنه رغم ما تفضى إليه نتائج تجارب كل شعب بصورة مختلفة عن غيره من الشعوب . فإننا نلمس مع ذلك صوراً متكررة لكل من هذه الشعوب ، فيما تستند إليه عملية التكوين والتطور خلال التاريخ . . كما يمكن الاستدلال أيضا على أن الفن اليونانى بعد جهد طويل ومحاولات متكررة ، من الدراسة والنضال فى سبيل التغلب على عقبات الإنجاز ، الوصول إلى ذلك المستوى الرائع الذى بلغه هذا الفن ، فقد أدى ذلك إلى ظهور عدد من عظماء الفن اليونانى ، حيث جاء من يمدهم واحد أو اثنين من عباقرة الصف الأول . =

. . . .

= أما من الأوائل الذين بلغ هذا الفن القمة على أيديهم فيأتى فى طليعتهم كل من النحات بوليكليتوس « Polycleitus » وميرون « Myron » وأما العبقرى الفذ الذى ظهر من بعدهم فهو النحات فيدياس « Phidias » .

وبينما تتمثل أعمال الفنانين السابقين فى كل من معبدى « زيوس » و « أوليمبيا » حيث فى هذه الإنجازات نرى أنهما عملا على استبعاد كل ما يتعلق بدلالات ذلك الفن المبكر « Archaism » وجميع أوجه التأمل فيه ، ثم أضافا إليه تلك المبادىء الجمالية المثالية ، تلك التى استطاع الفنانون الوصول إليها عن طريق المدرسة « البلوبونيزية » العظيمة « Peloponnesian » والتى كان مقرها فى أرجوس « Argos » حيث كانت هذه المدرسة تقوم على أساس علمى فى صناعة التماثيل .

ولقد كان عمل بوليكليتوس بمدينة أرجوس فى فترة منتصف القرن الخامس ق. م. ، يتسم طبيعته الفكرية ، التى تستند إليها نظرياته وأسلوبه الفنى ، الذى وصل به إلى مطابقة رائعة للشكل الإنسانى ، الذى يقوم على جمال تشكيلى يتمثل فيه تناسق النسب ، وذلك الهدوء المطمئن الذى تصطبغ به معظم صور إنتاج الفن الهيلانى . . حيث يعتبر حامل الهدوء الذى يستبعد كل أثر انفعالى من المبادىء الجمالية الرئيسية . . وإن من أشهر أعماله تمثال حامل السهام « Doryphoros » كما يعد تمثال ديادومينوس « Diadomenos » الممتلىء بالفتوة الفيزيقية والقوة العضلية ، من روائع إنتاجه ، وكذلك تمثال أمازون « Amazon » .

أما ميرون « Myron » فهو إذ يعتبر مواطنا لبوليكليتوس بأرجوس ، إلا أنه كان أكبر سنا ، وازدهر إنتاجه أيضاً فى نفس الفترة التى نضج فيها الفنان السابق الذكر . . كما كانت دراسته بمدرسة أرجوس أيضاً ، ولو أنه استقر بعد ذلك بمدينة أثينا .

ويعد الفنان « ميرون » من المجددين فى الفن اليونانى . . كما أنه ذو أصالة فى مبتكراته الفنية ، وهو إلى جانب ذلك ذو واقعية لها طابعها الشخصى ، فى مطابقته للأوضاع الحية الطبيعية للجسم الإنسانى . . وما يتجلى فى حركاتها من عناصر المفاجأة ، التى تشد انتباه المشاهد ، مع تنوع فى أوضاعه الفنية . . وإن أبلغ مثال على ذلك إنما يظهر بوضوح فى تمثاله المعروف رامى القرص « Discobolos » حيث يلاحظ فى حركة هذا التمثال ما يجتذب اهتمام المتطلع ، إلى الجرأة فى التصور مع البديهة السريعة ، وما يبدو فيها من تحفز الرامى للقرص . . إذ تتجلى عبقرية ميرون فى هذه اللقطة البصرية وتمثلها فى وضعها الطبيعى ، ومظاهرها الواقعية ، التى تتسم بها حالة لأوضاع رياضية تتطلب من الفنان حساسية فائقة ، إلى جانب قدرته الإبداعية فى إبراز واقعية هذا الرياضى بكل معالمها وتفاصيلها الفنية .. وإن هذا التمثال البرنزى لرامى القرص ، يعتبر ضمن مجموعة ميرون البرنزية التى منها أيضاً تمثال « مارسياس » « Marsyas » وكذلك تمثال الحاكم « بركليس » الذى يلاحظ فيه مبلغ تأثر الفنان ميرون بفنان آخر معاصر له يسمى كرسيلاس « Krsilas » . =



(شكل ٢٦)

رامى القرص — المثال ميرون — نحت يونانى

= أما بشأن المثال الأكبر للفن الإغريقى « فيدياس » فى مدرسة أثينا، فقد استطاع بنضاله الفنى المتواصل ، وعبقريته الفذة ، أن يدفع بالفن الهيلانى إلى أسمى ذروة بلغها فى تاريخه .. والى أرقى مستوى مثالى فى كل ما أنتجته يده من تماثيل وأفاريز ، حيث فى هذه المدرسة الكلاسيكية « Autc School » تتجلى العناصر الفنية ، التى تمثل الأناقة والجاذبية والحسن ، ما كان ينقص مدرسة أرجوس البلوبونيزية .. نظرا لما كانت تنطوى عليه هذه المدرسة العظيمة من قوة الأداء والكمال الفنى .. وإن من أعماله المبكرة تمثال « أثينا » الذى عثر عليه فى جزيرة « ليمنوس » حيث تتمثل فيه تلك المثالية التى بلغها الفن الاغريقى .. ورغم ما يوجد من تباين فى التكوين الفنى بين المثل المذكور والتمثال الذى أقامه فيدياس بمعبد البارثنون لأثينا نفسها .. فان روعة الأداء تشمل كلا التمثالين .. إلا أن التمثال الأخير يعطى التأثير بمظاهر القوة والسلطة ، حيث صنعة فيدياس من العاج والذهب ، وتم إنجازه فى عام ٤٣٨ ق م. وبالإضافة إلى ما أنتجه فيدياس من تماثيل، فإن أفاريز الحفر البارز ، التى =

ومن هنا نرى أن نسيج هذا الفن ، إنما هو صورة صادقة لما تنطوى عليه الحياة اليونانية من جمال الطبيعة ، إلى جانب ما كان يعتمل فى هذه البيئة من عوامل التوتر والصراع المتواصل فى حياتهم . ذلك الذى اصطبغ به طابعهم السيكلوجى ، إلى جانب تصوراتهم التأملية الفلسفية ، التى جعلت أستاذ الفن اليونانى يجمع فى شخصه بين كل من الفنان والفيلسوف فى آن واحد . .
وإنه رغم ما كان الدين الوثنى لدى اليونانيين ، حيث الآلهة المتعددة ، على النحو الذى يتشابه إلى حد ما مع اللاهوتية المصرية . . إلا أن اليونانيين مع ذلك لم يكن للدين لديهم ذلك الاعتبار الهام والأثر العميق ، الذى كان له فى حياة المصريين القدامى ، وشعوب أرض الجزيرة بصفة عامة . . حيث تعتبر آلهة اليونان صورة حية من الإنسان الذى يعيش على الأرض ، ومطابقة له فى جميع تصرفاته وسلوكه . ومن هذه الوجهة كان الفن اليونانى فناً دنيوياً أكثر منه فناً دينياً . . .

= تمثل انتصار الإغريق على الغزاة الفارسيين بنفس معبد البارثنون ، إنما تمثل تلك الطاقة الفنية الابتكارية لدى هذا الفنان العبقرى ، فى التعبير عن تلك المواقع الحربية التى تمثل حركات الفرسان وخيولهم فى ذلك الصراع الرهيب .. وهنا نرى أنه يتمثل فى فن فيدياس جميع ما انطوتا عليه كل من المدرسة الأتيكية « Attic » والمدرسة الدورية ، كما أن مواهب هـذا الفنان لم تـكن قاصرة على أعمال النحت ، بل كان إلى جانب ذلك ذو دراية وخبرة بفن التصوير كذلك .

سيكلوجية الفن الإسلامى

بينما نرى أن الفن الإسلامى ، رغم أن عظمته قد ظهرت خارج الجزيرة العربية التى نبتت فيها الدعوة الإسلامية ، حيث نمت وترعرعت ، وقد امتدت فروعها فأظلت عالماً فسيحاً ، يشمل المنطقة العربية بأسرها . . وكذا أقطاراً أخرى عديدة غير عربية . . ومع أن العرب قبل الإسلام كانت لديهم فنونهم البدائية ، شأنهم فى ذلك شأن كثير من الشعوب التاريخية . . إلا أنها كانت تستوحى عقائدهم الوثنية ، التى جاء الإسلام وقضى عليها قضاء مبرما ، بتدعيم أسس التوحيد وقواعد الإيمان ، التى نزل بها الكتاب الإسلامى المقدس وهو القرآن الكريم . . وكذا ما جاءت به السنة المحمدية من أقوال الرسول محمد ﷺ وأفعاله ، حيث من هذين النبعين الفياضين بالتعاليم الإسلامية ، تدفقت كل عناصر التراث الحضارى الإسلامى ، وبذا كانت هذه التعاليم هى قوام الحياة الدينية ، وكذا الحياة الفكرية (التأملية التى نرى بواعثها فى كل من الكتاب والسنة المحمدية) لدى الأمة الإسلامية داخل الجزيرة العربية ، وكذا فى أنحاء مختلفة من الأقطار الإسلامية الأخرى ، إذ فى هاتين الحياتين يتمثل كل من المزاج النفسى والمزاج العقلى للشعوب الإسلامية بصفة عامة (١) فالأول يقوم تركيبه السيكلوجى على أساس وطيد

---

(١) قد نلمس هنا ظاهرة جديرة بالتأمل ذلك لأن الشعوب الإسلامية غير العربية من الفارسية والهندية والصينية وغيرها ، كانت فيما قبل اعتناقها الإسلام تنطوى فى أعماقها على مزاج يقابل كل التباين مع مزاج [illegible] المسلمين ، نظراً للعقائد الوثنية التى كانوا يدينون بها قبل الإسلام ، وشأنهم فى ذلك شأن الشعوب العربية ذاتها قبل ظهور الدعوة الإسلامية . . ومن ثم نجد أن هذا التحول من تلك العقائد الفطرية البدائية إلى العقيدة الإسلامية ، قد لازمه تحول آخر وجدانى كان له أبعد الأثر فى ذلك التطور الفكرى والحسى (الذى شمل كل جوانب ، سلوكهم وتصرفاتهم وبالتالى مختلف فنونهم) الذى كانت له فاعليته فى جميع عاداتهم وتقاليدهم التى كانت سائدة من قبل ، ومع ذلك فان مؤثرات البيئة فى كل بقعة من بقاع المنطقة ⇐

من نزعتين، أما أحدها : فتقوم على أن سلوك الفرد وتصرفاته وكل مايتعلق بالعمل فى الدنيا مرتبط بالآخرة ، وحيث يكون قوام الحياة متمثل فى العناية بكل من الجوانب المادية والروحية على حد سواء . وذلك من أجل الحفاظ على الكيان الاجتماعى. بما يكفل له السلام والطمأنينة بالتآخى والمحبة والتضامن فى متنوع أشكال البر والخير بين جماعة المسلمين خاصة ، وبين الناس كافة[١].

أما النزعة الثانية : فهى نزعة الزهد والتجرد التى تشير إلى أن الحياة عرض زائل، حيث يكون الاهتمام منصباً على عدم التعلق بالماديات إلى حد الإسراف والانخداع بمظاهر الحياة البراقة الزائفة ، حيث يكون الانصراف بالقلب إلى الآخرة مع عدم المغالاة فى جميع وسائل العيش ، وكبح جماح الشهوات عن الطريق غير المشروع ، وفى ذلك ما يتيح المجال لانصراف للفكر إلى التعبد والتأمل والتفكر على النحو الذى يشير إليه كل من الكتاب والسنة ، إذ أن تعاليمهما تمثلان قاعدة الانطلاق إلى تلك الآفاق الحضارية التى بلغها الإسلام[٢] فى فترة وجيزة من الزمان .

= قد عملت على إيجاد فن فى كل منها ، يصطبغ بطابع خاص مميز ، إذ أصبح لكل مجتمع منها ذلك المزاج الإسلامى الممتزج بروح الشعب النابعة من مناخ البيئة وطبيعتها، وكذا ببعض الجوانب المتوارثة فى تقاليدها ، وخاصة ما يتلاءم منها مع الدين الجديد .

(١) إن العمل للدنيا والآخرة إنما يستند إلى قوله تعالى « وابتغ فيما آتاك الله الدار الأخرة ولاتنس نصيبك من الدنيا وأحسن كما أحسن الله إليك » وكذلك عملا بقوله صلى الله عليه وسلم « أصلحوا دنياكم واعملوا لآخرتكم كأنكم تموتون غدا » حيث من هذا الحديث استمدت الحكمة القائلة « أعمل لدنياك كأنك تعيش أبداً واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا » .

(٢) ليس الزهد والتجرد فى الإسلام متعلقا بالناحية المظهرية ، من حيث الإقلال من الطعام المتواضع مع خشونة الملبس ، بل هو حالة روحية تتطلب التقشف المادى فى الحدود المعقولة ، ذلك لأن عناية الإسلام بالجانب الروحى لاتتنافى مع عنايته بالمظهر ، وفى ذلك يقول تعالى « قل من حرم زينة الله التى أخرج لعباده والطيبات من الرزق ، قل هى للذين آمنوا فى الحياة الدنيا خالصة يوم القيامة » بيد أن ذلك يكون مع انقطاع القلب إلى الله سبحانه ، وليس الانقطاع هنا ترك الأعمال وأسباب المعيشة ، بل هو حالة تصوفية تقوم على مراقبة الله فى كل =

أما المزاج العقلى الإسلامى فهو كما صاغته الشريعة الإسلامية بتعاليمها ومبادئها .. فهو مزاج تأملى فلسفى ذو نزعة صوفية عميقة النظر فى الوجود [١]

= مايصدر عن المؤمن من قول وعمل .. ذلك لأن الإسلام يرى أن العمل حق وواجب أداؤه ، والإجادة فيه يحتمها الدين ، ولا يمنع الكسب من العمل والوصول حتى إلى الثراء طالما كان من الطريق المشروع ، لأن ذلك ليس حباً فى جمع المال ، ولكن من أجل الإنفاق فى مختلف وجوه البر والنفع العام .. وهذا لا يتنافى مع الزهد والتقشف طالما أن الأمر لا يصل إلى حب المال لذاته ، بل وسيلة للتقرب إلى الله تعالى حيث يقول سبحانه « واذكر اسم ربك وتبتل إليه تبتيلا » والتبتل هو الانقطاع لله تعالى بالقلب كما ذكر ، دون التعلق بالدنيا جريا وراء مظاهرها الجوفاء . أو كما يقول صلى الله عليه وسلم « ليست الزهادة فى الدنيا بتحريم الحلال ولا إضاعة المال ، ولكن الزهادة أن تكون بما فى يد الله أوثق منك بما فى يدك » ويقول جل شأنه « ومن أراد الآخرة وسعى لها سعيها وهو مؤمن فأولئك كان سعيهم مشكوراً » وهنا نرى أن فى هذه المعانى تتمثل تلك النظرة الصوفية الإسلامية التى تضع الحياة الدنيا فى إطارها الحقيقى الذى لا تتعداه .. ومن إشعاع هذه الروح السامية التى تقوم على التجرد القلبى ، تجلت بوارق الإلهام فى ذلك المستوى الإبداعى الرفيع ، الذى تميزت به الفنون الإسلامية ، فى مختلف صورها وأشكالها التجريدية . وجدير بالذكر فى مقام الزهد والتقشف وعلاقتهما بالفن الإسلامى : أن الصحابى الجليل « أبا ذر » الذى اشتهر بالورع ، أنه عندما رأى الجامع الأموى فى جلاله وروعة بنائه بدمشق (وهو من أشهر المعالم الأولى للفن الإسلامى) وما تكبده بيت المال فى عمارته وزخرفة ، حيث قارن هذا البناء الرائع ، بذلك المسجد الذى بناه رسول الله صلى الله عليه وسلم بالمدينة وما يتسم به من بساطة متناهية .. ومن ثم عاب على معاوية ذلك التصرف الذى وصل إلى حد الإسراف .. وذكره بما كان يجب أن يكون عليه من زهد وتقشف سواء فى المستوى الاجتماعى الذى يعيش فيه ، أو فى مثل هذا البناء . . ولكن معاوية بما اشتهر عنه من دهاء وتفتح ذهن أجاب أباذر على لومه له إجابة حكيمة حيث قال له : يا أبا ذر أنت تعلم أن القوم هنا حديثى عهد بالإسلام ، وهم ليسوا على ذلك المستوى الذى يعيش فيه المسلمون بالمدينة . فأردت ببناء هذا المسجد الفخم أن أعوضهم عما فقدوه من معابد وثنية تتسم بأبهة المظهر ، وحتى لا يشعروا بالحنين إلى سابق عهدهم .. !

(١) إن النزعة الصوفية من حيث التأمل والتفكير ، قد حث عليها القرآن الكريم فى كثير من الآيات ، التى نذكر منها قوله تعالى « إن فى خلق السموات والأرض واختلاف الليل والنهار لآيات لأولى الألباب الخ » وقوله سبحانه « سنريهم آياتنا فى الآفاق وفى أنفسهم حتى يتبين لهم أنه الحق » حيث يكون إمعان الفكر فى الوجود للوصول إلى الحقيقة العليا .. بمعرفة الخالق تبارك وتعالى وإدراك جوانب عظمته وقدرته ، فى خلق هذه العوالم ، وما حوته من كائنات بإبداع حكيم ، وتدبير شئونها طبقاً لما وضعه سبحانه لها من نظم وقوانين .. كما نرى صدى لذلك فى قوله صلى الله عليه وسلم « تفكر ساعة خير من عبادة سنة » وعلى هذا النحو =

تستند إلى عقلية قوامها التفكير العملى ، ومن ثم قامت بفاعلية هذين المزاجين بطابعهما الإسلامى ، حضارة عظيمة استفادت فنونها فى بادىء الأمر من التراث الحضارى فى البلاد التى شملها الإسلام وانتشر فيها ، حيث الاقتباس من الآثار الرومانية والبيزنطية والقبطية . ورغم أن صوفية الدين الإسلامى وجدت صدى لها خاصة فى فنون صدر المسيحية ، من حيث أساليبها التجريدية ، إذ تنهج على ذلك الأسلوب الذى يجرد الفروع والأوراق والزهور من صورتها الطبيعية إلى أوضاع فنية تجريدية .. إلا أن فنانى العرب استطاعوا بعد ذلك أن يبتدعوا ، سواء فى فنونهم المعمارية أو الزخرفية ، والتشكيلية بوجه عام ذلك الطابع الإسلامى الصميم[1] ، الذى ينبع من وجدانهم العقائدى ، سواء من حيث الزخارف العربية التجريدية ، أو الكتابات الكوفية بطابعها الهندسى . فلقد كانت هذه الكتابات التى تمثل آيات من القرآن الكريم ، أو بعض الأحاديث النبوية ، سواء كانت كوفية أو نسخية ، تمتزج بالزخارف العربية ، مع استخدام الألوان الزاهية ، حسبما نشاهد فى العمائر الإسلامية المتعلقة بدور العبادة ، من المساجد ، وكذا القصور

= يرى أن الإسلام بعبادته الفكرية والتأملية . أمكنه عن طريق العلم والمعرفة فى مختلف جوانبها ، أن يقيم حضارته العظيمة ، التى قامت عليها حضارة العالم الحديث ، باعتراف عدد غير قليل من المنصفين الحقيقة من علماء الغرب ، وذلك بفضل جهود أولئك الأعلام من العلماء والمفكرين المسلمين ، أمثال : ابن خلدون والكندى والفارابى وابن سينا ، وكذا الغزالى وابن رشد ، ثم جابر بن حيان والبيرونى والحسن بن الهيثم وكثير غيرهم. كما بلغ الفن الإسلامى كذلك أوج عظمته فى الأقطار العربية وغيرها من الأقطار الإسلامية غير العربية ، بفضل تلك الروح الوثابة والخلاقة المتمثلة فى نضال فنانى المسلمين فى شتى الأقطار

(١) ان نظرة عابرة إلى أشكال المآذن والقباب والعقود والأعمدة فى صورها الإبداعية العديدة ، وما حليت به السقوف بالبراطيم المزخرفة ، وكذا مداخل المساجد بالمتنوع من المقرنصات ، ثم استخدام الأشكال الهندسية العديدة فى الزخارف المحفورة والمنقوشة ، ليكشف كل ذلك عن المزاج الروحى الصوفى الذى كانت العقيدة الإسلامية باعثة على ما يتحلى فيه من روعة الخلق والإبداع الفنى . الذى يوضح لنا كيف استطاع الفنانون المسلمون بالبلاد العربية خاصة أن يقدموا نموذجا تشكيليا معماريا رائعا ، لتجريد الأشكال الطبيعية الحية (حسبما نشهده فى المساجد الأثرية بالقاهرة) فيما يتعلق بشكل المئذنة . التى تعبر فى خطوطها الخارجية عن ذلك =

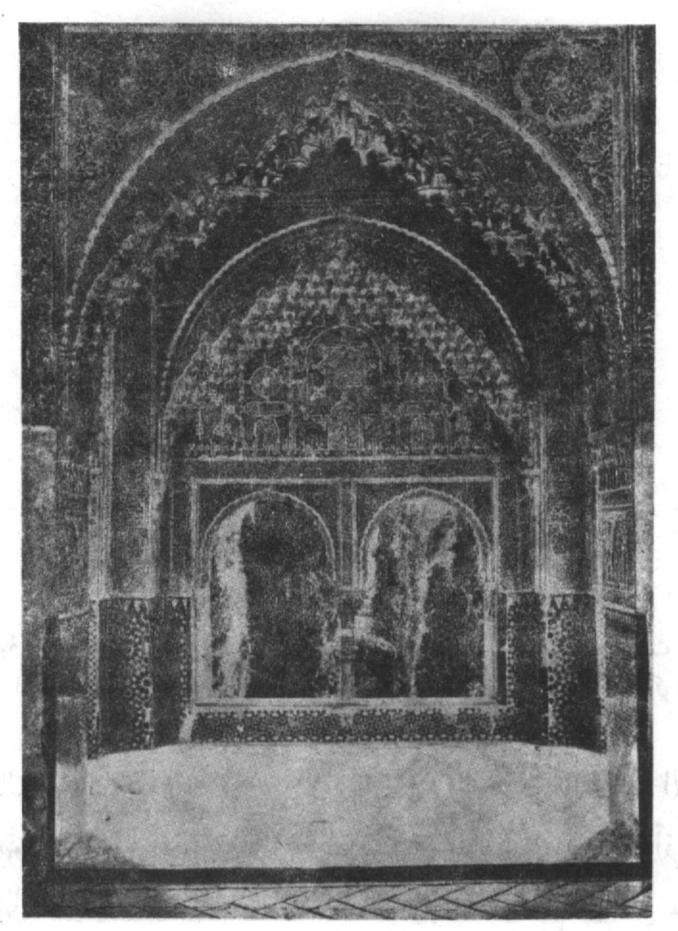
التى شيدت فى أنحاء مختلفة من البلاد العربية ، فى بغداد والقاهرة ودمشق ، وفى المغرب العربى ، وبلاد الأندلس بغرناطة وإشبيلية .

وإن الرجوع إلى تلك النظرية التى تشير إلى حرص الشعوب على تقاليدها وميراثها الفنى ، الذى انحدر إليها عبر الأجيال بحيث يصبح صورة ممثلة لكل من مزاجها النفسى والعقلى . . . فإنه يمكن القول بالنسبة للبلاد غير العربية التى دخلها الإسلام مثل بلاد الفرس و بلاد الهند والأندلس ، نرى أن الأمر قد يختلف بالنسبة لبلاد الأندلس عن البلدين السابقين . . ذلك لأننا إذا تأملنا ذلك الطراز الفنى ، سواء من الناحية المعمارية أو الزخرفية فى الأندلس بأسبانيا ، فإننا نجد أن ما قام به الموحدون « بنو الأحمر » فيها ، لا يختلف كثيراً فى الاسلوب الفنى عما هو قائم فى المغرب العربى ، حيث الطراز والاسلوب . بينما نرى أن كلا من بلاد الفرس والهند ، رغم احتفاظهما بالتقاليد الفنية الإسلامية فى العمارة من جانب ، والزخارف من جانب آخر ، إلا أننا مع ذلك نلمس فى كل منهما ذلك الطابع المميز الذى يمثل فى إحداها ، الطابع الفارسى الإسلامى ، كما نلاحظ فى الاخرى ذلك الطابع

= الشكل الجوهرى الذى يعطى صورة تجريدية معمارية للجسم الانسانى ، من الوجهة التعريجية . حيث يبدو فى هذا التكوين البنائى التجريدى من أعلى ذلك الشكل البيضاوى الممثل للرأس مع العنق . . ومن أسفله ذلك الجزء المستدير المربض نسبيا ، الذى يعبر فى استدارته عن الأكتاف البارزة فوق شكل أسطوانى ، يعطى التأثير للجذع نزولا إلى الحوض ، الذى هو فى هذا التكوين البنائى بمثابة القاعدة المصورة ، التى يطوف المؤذن فى سيره عليها حول الجذع . بينما يتجلى أسفل هذه القاعدة ، ذلك البناء المستدير الذى يرمز إلى الأطراف السفلى .

وإن هذه الظاهرة الفنية إن دلت على شىء ، فإنما تدل على أن الفنانين المسلمين كانت لهم تلك النظرة الصوفية العميقة ، فى تجريد الإنسان الحى ، بما يتفق مع وقار المهمة المعمارية ، والوظيفة الدينية التى أنشئت من أجلها ، لاقامة ركن هام من الشعائر بالمساجد ، وهو الأذان للصلاة .

ولعمرى إن هذا الابداع الفنى ، إذا كان من شأنه التجريد للأجسام الانسانية ، فإنه يكسبها فى هذا التكوين الابتكارى مع ذلك جمالا روحيا سماويا يبعث فى نفس المشاهد المؤمن شعورا بالتقوى والخشوع .



شكل (٢٧)
الفن الاسلامى الأندلسى بقصر الحمراء بغرناطة
ويتمثل فيه الزخارف النباتية فى الجزء العلوى من العقد
مع المقرنصات ، كما زخرف الجزء السفلى بأشكال هندسية

الهندى الإسلامى الممثل للشخصية الهندية . . حيث فى كلاهما يبدو التباين فى أشكال القباب والمآذن ، وكذلك الأساليب الزخرفية المتأثرة بالأوضاع الطبيعية (عما كان سائداً فى الطراز المصرى السورى على سبيل المثال) تبعاً لمؤثرات بيئة كل منهما وتقاليدها . . أما بالنظر إلى ما يوجد من علاقات بين كل من الفن الفارسى والفن المصرى الفاطمى ، من حيث الاهتمام بالأشكال الطبيعية فى زخرفة القصور بصفة خاصة ،



شكل (٢٨)

علبة من العاج مزخرفة بأشكال محفورة من الزخارف النباتية تحيط بمجموعات من الأشخاص والحيوانات داخل أوجيهات هندسية وعلاة من أعلى بكتابة كوفية وهى من الفن الاسلامى الفاطمى

باستعمال أشكال حيوانية وطيور وآدميين ، فإننا نجد رسوم هذه الأشكال فى العهود الفارسية الإسلامية ، تكاد تكون نصف تجريدية ، وأقرب إلى أشكالها الطبيعية . . بينما نرى الأثر التجريدى واضح فى كل ما أنتجه الفاطميون ، سواء فى الزخارف الخزفية أو الحفر على الخشب أو المعدن ، وكذا فى أعمال النقش الحائطية ، وغير ذلك فى مختلف الخامات الأخرى . . . وهذه الظاهرة الفنية إن دلت على شيء فإنما تدل على أثر المزاج الفنى المتوارث لدى الفارسيين بصفة خاصة . . أما الفاطميون فلا يخرجون عن كونهم متأثرين بهذه النزعة ، رغم احتفاظهم بالتقاليد التجريدية الإسلامية المنبعثة من النزعة الصوفية العميقة الجذور فى البلاد العربية .

صلة فنون الشرق الأقصى بالغرب

وإننا لنرى فى فرنسا فى القرن الثامن عشر كيف كان مبلغ اهتمام الماركيزة بومبادور . . التى كانت مسيطرةعلى بلاط لويس الخامس عشر ، والتى كانت عاملا هاما فى تشجيع الحركات العلمية والفنية فى فرنسا إذ ذاك .. حيث عملت على إدخال الفن الصينى بجوانبه المتعددة (سواء من حيث النحت والتصوير أو الفنون التطبيقية) التى تتعلق بإنتاج الخزف وأعمال اللاكيه فى نطاق الفن الفرنسى . . وأصبح يطلق عليه آنذاك « التحف الصينية Chinoiserie » وكان ذلك بمثابة مقدمة لامتزاج الفن الشرقى بالفن الغربى فى ذلك العهد . . كما كان من العوامل التى ساعدت على انتشار هـذه الفنون فى الحركة الفنية بوجه عام، فيما يختص بالفن التشكيلى .. حيث نرى فى القرن التاسع عشر ، موجة طاغية أدت إلى انتشار قوى للفنون الصينية واليابانية على نطاق واسع ، فى إنتاج المصورين الغربيين . . عن طريق مطبوعات الخشب المحفور « wood-cut »حيث كانت بدايته فى أعمال المصور الأمريكى ويستلر « whistler » والذى كان مقره حينذاك فى إنجلترا ، إذ يلاحظ بوضوح فى عدد غير قليل من لوحاته تلك الأوضاع الزخرفية بأساليبها الفنية المعهودة فى فنون الشرق الأقصى ، وإذا كانت المطبوعات اليابانية فى ذلك الحين هى الأعم انتشاراً ، والصينية بنسبة أقل . فإن طريقة الطبع على الخشب المحفور أخذها اليابانيون عن الصينيين ، ضمن ما أخذوه من جميع الجوانب الفنية والثقافية .

أثر فنون الشرق الأقصى

فى الحركة التأثيرية والفنون المعاصرة

ولقد كان الفنان إدوارد مانيه . أول من تأثر بالفن اليابانى فى عدد من لوحاته من الفنانين التأثريين.. كما نلمس ذلك أيضافى إنتاج فان جوخ .. حيث امتزجت تلك الروح الزخرفية لفنون الشرق الأقصى كذلك بالفنون المعاصرة . . . وأصبحت مبعث إلهام للكثير من الفنانين التقدميين ، وعاملا هاماً يلعب دوراً كبيراً فيما استحدث من مذاهب ومدارس فنية .. إذ نشاهد ذلك فى أعمال جوجان الرمزية لمذهب التكوين الموحد Synthetism وكذلك فيما أنجزه ماتيس من لوحات فى المذهب الوحشى Fovism الذى كان يتزعمه .

الفن الفارسى :

ولا شك بعد كل ذلك فى أن الفن الفارسى أيضا سواء فى العهد الساسانى أوفى العهود الإسلامية . كان محلا للبحث والدراسة ، من ناحية الفنانين الغربيين المعاصرين ، وذلك لما يمتاز به هذا الفن من بساطة التخطيط ، وكذا فى التلوين . . الذى يعنى بملء المسطحات دون استخدام الظل والنور ، شأنه فى ذلك شأن الفنون السابقة الذكر ..حيث تنبع جميعا من مصدر واحد وهو آسيا الوسطى .

أثر فنون القرون الوسطى

وبداية النهضة فى المودرنيزم

لقد كان السعى الدائب للفنانين المعاصرين وبحثهم المتواصل ، يدور دائما حول العناصر الفنية التى تخالف الأوضاع الطبيعية المألوفة ، بمحاكاتها الدقيقة المعهودة فى الدراسات الأكاديمية . . حيث وجدوا ضالتهم مبدئيا فى

الاتجاهات الفنية التى سبق عرضها وتحليلها . سواء منها فنون الفطرة البدائية أو فنون العصور التاريخية القديمة ، ولكنهم فى هذه المرة لن يذهبوا بعيداً عن دورهم . حيث وجدوها بين ظهرانيهم فى القارة الأوربية ذاتها .. حين عثروا على عناصر فنية ذات أهمية بالنسبة للهدف الذى ينشدونه فى الإنتاج الفنى للقرون الوسطى . وهو ذلك الإنتاج الذى قام بعد انهيار الحضارة الرومانية .. حيث انهارت معها كل القيم الفنية الكلاسيكية . . كما كان للدين المسيحى إبان ظهوره أثر بالغ فى القضاء على تلك القيم الجمالية ، مع النزوع إلى الرمز والتجريد فى صدر المسيحية . إلى أن ظهر ذلك الاتجاه الذى يدعو إلى نشر تعاليم الدين عن طريق الصور والرسوم فى العهد البيزنطى . . وقد



(شكل ٢٩)
البشارة من الفن البيزنطى

نشأ هـذا الطراز الروحى الذى يقوم على صور السيد المسيح والعذراء والقديسين ، بجرداً من عناصر المطابقة للأشكال الحيـة . . وبالنظر إلى أن الفنانين الذين قاموا بعمل هذه الرسوم ، كانوا يصورون بأسلوب الفطرة ، لعـدم وجود أى خبرة أكاديمية لديهم . . من أجل ذلك كان للأسلوب التجريدى الذى أنجزت بمقتضاه هـذه الرسوم ، سواء بالتصوير أو بعمل الموزايكو ، أهمية كبيرة لدى الفنانين المعاصرين .. لما فيه من التلقائية وبراءة التعبير . . التى تصاحبها لزمات الطاسولة ، وخاصة منها وضع الأشخاص مرتصة على مستوى واحد دون تنوع فى الأوضاع . . كما يصور الأطفال ، وإن بدت فيها خبرة بدائية مكتسبة (كخبرة النقاش ابن البلد) .

من جيوتو إلى بوتشللى

وإنه بالرغم من عبقرية جيوتو ، التى استطاعت أن تضفى على الفن البيزنطى من تلك الروح الجديدة الشابة لبداية النهضة ، قوة وحيوية لم تكن معهودة من قبل ، إلى جانب العنصر الدراماتيكى ، الذى يقوم على تنوع أوضاع تكوين الأشخاص وحركاتهم . . إلا أننا مع ذلك نستطيع أن نلحظ فيه بعضاً من سمات الفن البيزنطى . وذلك بالإضافة إلى قوة التعبير ، الناشئة عن بساطة التخطيط ، تلك التى لم تكن قد تشبعت بعد بالدراسات الكلاسيكية . . حيث كانت المطابقة الواقعية فى ذلك الحين شيئاً نسبياً . . وبالرغم من الجهاد المتواصل ، بالعمل على تقدم الأسلوب فى كل من الرسم واللون منذ عهد جيوتو إلى بوتشللى ، مع استزادة عناصر فنية جديدة فى الأوضاع المنظورية ، بفضل الناحيـة العلمية لدى المصور باولو أوتشللو . . فإننا مع ذلك نستطيع أن نلمس ذلك التدرج نحو الأوضاع الأكاديمية ، فى الإنتاج الشاعرى لفرانجيليكو . . وما أسبغه من

خياله الجميل الحالم على صور ملائكته وقديسيه . . ومع أن تلك الشاعرية قد انتقلت عن طريق فرافيليبو ليبي إلى المصور بوتتشللي ، حيث أضفى من روحه العذبة على موضوعاته ما ارتفع بها إلى مستوى ابتكاري عظيم . . ولكنه مع ذلك يخرج إلى حد ما بأوضاعه الزخرفية وخياله المتوثب عن الكلاسيكية ، التي بلغت ذروتها في إنتاج كل من ليوناردو وميكال أنجلو وروفائيل . . حسبما نشاهد ذلك في كل من صورتيه : ميلاد فينوس أو صورة الربيع .. فكما نلمح في الصورتين ذلك الجمال الإبتكاري ، الذي يقوم على تبسيط الأداء ، والانحراف النسبي الجذاب في الخطوط المتناسقة المحددة للأجسام ، تلك التي تبدو فيها روعة الأنوثة على طريقته الخاصة ، مع خصل الشعر المتناثرة في الهواء جدائلها المستفيضة في الطول . .

وهكذا نجد أن ذلك الخروج غير المتعمد على الأوضاع الكلاسيكية ، منذ الخطوات الأولى لفن جيوتو ، حتى الطراز الساحر لبوتتشللي . . كان مثار اهتمام ودراسة لدى كثير من الفنانين المجددين ، الذين سحرتهم تلك الأوضاع الفنية التي يلمس فيها شخصية الفنان ونقاء أسلوبه . .

وليس المقصود من هذا الشرح الإجمالي عن هذه الفنون التاريخية ، وصداها في القرن العشرين ، أن الفنانين يعملون على محاولة التقليد لها ، وإنما نعني باعتبار أنها كانت ملهمة لهم ، فقد كشفت الغطاء عن ينابيع جديدة ، غنية بعناصرها الفنية ، التي يمكن استثمارها إلى حد كبير . .

جذور الفنون المعاصرة

فى إنتاج فنانى عهد النهضة وما بعده

لم تكن بذور هذه الفنون المعاصرة وجذورها ، ممتدة فحسب إلى ذلك الماضى البعيد ، فى العهود التى لم تنل حظاً من الخبرة الكلاسيكية .. بل إن هذه البذور قد عثر عليها حتى فى أرقى العصور الكلاسيكية .. ونعنى بذلك العصر الذهبى للنهضة فى إنتاج ليوناردو دافينشي وميكال أنجلو ، ولمن جاء بعد عصرهم أمثال الجريكو وجويا وغيرهم ..

إذ أننا عندما نستعرض أعمال ليوناردو الفنية .. وخصوصاً كروكياته التى عنى فيها برسم الأشكال الشاذة .. سواء طبقاً لمشاهداته فى الطبيعة .. أو تبعاً لتخيلاته ، التى تعبر عن عمق نظره الفلسفى فى حقائق الأشياء .. نرى أن تلك الوجوه الشاذة ، والأوضاع الكاريكاتورية ، التى كان يقوم برسمها لبعض الرؤوس الغريبة ، لا تخرجَ فى جوهرها عن نطاق المذهب التعبيرى الذى بلغ القمة فى إنتاج فان جوخ ومونخ .

كما أن تلك الرسوم التى تعبر عن بصيرته النفاذة فى فهمه للغرائز الإنسانية وقد خلع من خياله ، على تلك الغرائز أشكالا حيوانية ذات طابع عجيب غير مألوف، فإن هذه الأشكال الغريبة ، إنما هى بطبيعتها عناصر رمزية ، ذات أهمية بالنسبة للنظرية السيريالية .. بحسب الدراسات التحليلية فى علم النفس الحديث .. وإن المتأمل بعد ذلك فى إنتاج كل من ميكال أنجلو ثم لورنسو برنينى ، خاصة فيما يتعلق بتلك الأوضاع الباروكية ، المتطايرة فى الهواء للأشخاص ، والملابس ، إنما هى عناصر خصبة أيضاً . فى تلك (السيريالية) اللاواقعية . بغض النظر عن الأوضاع الكلاسيكية الدقيقة ، التى كان ينهج عليها هذان الفنانان ..

وإننا عندما نستعرض بعد ذلك طريقة الأداء فى إنتاج التصوير ، الذى أنجزه فنانوا إسبانيا ، وعلى وجه خاص كل من الجريكو وجويا .. نرى فى لوحات الجريكو اتجاها تعبيريا يعمل على استطالة الأجسام والأشكال بما ينحرف بها عما يشاهد فى نطاق الرؤية الواقعية ، سواء كان ذلك بسبب مرض فى شبكية العين أو سبب آخر . . أما جويا فإننا نلاحظ فى بعض موضوعات لوحاته . تصورات وخيالات ، وإن كانت ذات طابع تهكمى ، إلا أن فكرتها الموضوعية ترتفع بها إلى ما فوق الواقعية . . مثال ذلك : ما نشاهده فى الصورة التى تعبر عن تهكمه على دجالى الدين . . ! حيث نرى أحداً منهم يمسك بإناء فيه زيت ، وقد وضع يده على فمه رعباً .. بينما يصب الزيت فى إناء يمسك به شيطان له رأس وأقدام الماعز ، حيث يأخذ تكوين الصورة وضعاً سيريالياً .. ولا يفوتنا فى هذا المقام التنويه عن تلك الأعمال الفنية التى أنجزها وليم بليك W. Blake الشاعر والمصور الذى تعد رسومه اللاواقعية ، صورة من أشعاره الحالمة ..

بيد أنه بعد سرد هذه العناصر الفنية التى عثر عليها فى مختلف أطوار التاريخ .. يبدو لنا أن هذه المذاهب باتجاهاتها وتياراتها المتشابكة والمتعارضة والمتباينة ، لم تكن جديدة فى عناصر تكوينها .. وإنما كشف عنها الباحثون وحددوا لها الأسس والنظريات التى تقوم عليها .

البواعث التى يقوم عليها الفن بين الاتجاهات القديمة والمعاصرة

قد نرى بين قدامى الفنانين الذين ينهجون على طريق الفن المطابق للطبيعة ، أن مصوراً من القرن السابع عشر مثل رمبراند ، (١٦٠٦-١٦٦٩) الذى كان يشق طريقه على الأسلوب الواقعى الكلاسيكى ، وكذا فنان آخر من القرن التاسع عشر ممن ينهجون فى اتجاههم الفنى على آثار الفن الانطباعى



(شكل ٣٠)
هذه اللوحة من مجموعة شمشون ودليلة
المصور الهولندى « رمبراند »

« التأثرى » مثل رينوار على سبيل المثال ، فهما وإن بعدت بينهما الشقة من حيث الزمان والمكان والأسلوب الفنى الذى يسير عليه كل منهما ، إلا أنهما مع ذلك يفهم أحدهما الآخر لما يوجد بينهما من تقارب ، ذلك لأن التأثرية وإن كانت قد خطت خطوة أبعد قليلا من حيث الوصول عن طريق العلم الذى يقوم على تحليل الطيف الشمسى ، واتخاذ الأسلوب اللونى الذى يعمل سواء عن طريق التنقيط أو التقسيم اللونى إلى إيجاد انسجام وشاعرية لونية غنائية .. إلا أن هذا الاتجاه الأخير مع ذلك لا يخرج من حيث الشكل والموضوع عن الصورة الواقعية ، التى كانت سائدة من قبل ، عدا نصاعة الألوان ونضارتها .

هذا وإن التقارب بينهما ليس من حيث مطابقة العمل الفنى لأوضاع الطبيعة فحسب ، بل إلى جانب ذلك توجد نواح أخرى جديرة بالبحث والنظر

ذلك أن كلاهما بحسب تجاربه وخبرته الفنية ، يعلم كيف ينظر إلى الأشياء من الزاوية الجمالية التى تخضع لمبادئه الفنية ، إذ يتخذ من صورتها المباشرة التى صاغتها الحياة فى قوالب متعددة ، تلك الصورة الابتكارية الممثلة لموضوعاته الفنية ، وليس ذلك فحسب بالنسبة للطبيعة الصامتة . التى تبدو فى مظاهر العالم المرئى (من صور الفصول الأربع ، كالربيع والخريف والشتاء والصيف ، وما تبدو فيها من نضارة الأشياء آناً ، وذبولها آناً آخر ، وما تتكيف به الأشياء فى أشكالها وألوانها وأضوائها تبعاً لمؤثرات تلك الفصول المتباينة) بل يتعداه كذلك إلى حياة الإنسان وما يتعلق بالأشخاص من صور الصراع مع الأحداث والظروف ، والحياة فى يسرها وعسرها ، وما ترسمه على وجوه أولئك الناس الذين يعانون شظف العيش من التجاعيد القاسية ، وضحكات الألم والسخرية ، أو ما يصادف الشباب الناضر من ظروف قد تكون سعيدة ، تشيع البهجة فى نفوسهم . . وما يعترى الأفراد من حزن وقلق وفتور ، وما قد يحدث من تحول إلى قوة وفتوة ونشاط إلخ . . حيث هنا تتجلى مهمة الفنان فى أن يصيغ لنا الأحداث بطريقته الخاصة ، إذ أن أسمى ما يكون عليه العمل الفنى فى النطاق الواقعى هو التعبير عن الحياة الإنسانية وتقلبها فى شتى الصور التى سبق الإلماع إليها ، حيث الأسلوب البيانى الذى يتخذ صيغاً من بلاغة التكوين الفنى ، وما ينطوى عليه من إيقاعات التخطيط ، وتوزيع المساحات بين الأشكال وانسجام الألوان ، ذلك لأنه عن طريق هذا التشكيل الساحر ، يتحول ذلك الصراع المحتدم وتلك الزفرات وعبرات الألم والوجوه المتغضنة بالحزن والشقاء ، أو مايبدو عليها من العزم والصبر والجلاد ، إلى سيمفونية بصرية رائعة ذات قيم جمالية وفنية على مستوى عال .

كما تصير تلك المناظر البديعة ، والابتسامات السعيدة تعبيراً عما تنطوى عليه الحياة الجيّاشة فى هذا الكون ، من مظاهر التألق البرّاقة ، التى تبعث

الأمل السعيد أحياناً فى نفوس البشر ، بيد أن هذه القدرة الأدائية على التخطيط والتلوين والتكوين بالأسلوب الفنى المطابق ، قد تتخذ من حيث الفكرة والموضوع اتجاهات أخرى ذات صبغة خيالية .. وتنهج منهجاً شعرياً يقوم على تصورات قد تنأى عن الواقع ، الذى سبقت الإفاضة فيه ، باتخاذ أوضاع فنية رومانسية تتمثل فيها حرارة الوجدان وتأجج العاطفة ، حيث يعتبر هذا المنهج فى نظر بعض النقاد والمحللين لبواعث ودوافع الإنتاج الفنى الذى يسير على هذا النحو ، على أنه هروب من الواقع بوطأته القاسية ، ونأى عن متاعبه ، إلى عالم يبعث فى النفس الصفاء والارتياح . . .

وفى هذا الصدد يقول الفيلسوف إروين إدمان « يوجد سبب لدى الكثيرين يحملهم على هذا التساؤل :

« لماذا نرى أن الفنانين والجماليين يهرعون إلى الفنون الجميلة ؟ إنه يوجد بسبب واحد ، وهو للغاية يقوم على هذا السؤال التالى أيضاً وهو :

لماذا ينظر إلى الفن فى أحيان متكررة ، على أنه هـــروب من الحياه . ! ؟ »

« إن الفنون الجميلة فىهذين المعنيين تمثل هروباً من الواقع . . وإن الإجابة على ذلك تتضمن أن الفن ينطلق فى ذلك النطاق الذى يقدم للذكاء تلك الحرية التى تمكن لوظائفه العقلية ، أن تؤدى عملها الذىيقوم على التحكم فى المواد وصياغتها فى الأسلوب الرائع الذى نسميه فناً . . . وإن مشكلات الشاعر أو الموسيقى ربما تكون من الصعوبة بمكان ، ولكنها فى ذلك النطاق المتحرر تجعل من السهل عليهما حلها ، وإنّ حلها إنما يكون مصدر سعادة لهما وللآخرين . . . »

« إن الفنان الموسيقي مثله كمثل العالم الرياضي يعيش في جو من التعقيدات، ولكنه الجو الذي يشعره بوجوده ، لأنه يمكنه من إبراز خصائصه الذاتية ، وقدراته العلمية أو الفنية ، ذلك لأنه عالم جد فسيح ولا نهائي ، لأنه يرتبط بما وراء الطبيعة . ويكفي أنه هو جو الحرية والإطلاق الذي لا يجد فيه نفسه فحسب ، بل يجد إلى جانب ذلك سكينة النفس وسلامها — إنه ليس من العجيب أن ينظر الناس إلى الفنان في هذا العالم مراراً على أنه أحمق في تصرفاته في الحياة العادية . . ! بيد أن الفنان ينظر إلى الشئون التي تخرج عن نطاق عمله ، والتي تتصل بالعالم على أنها أعمال عالم أحمق . . . » ثم يستطرد :

« ماذا يكون شأن الروح التي تنظر إلى عدم التوافق على أنه الشر ، ثم تعيش وتعمل في جو من الخصومات السياسية والمتناقضات الأخلاقية . . ؟ إن كثيراً من الشعراء كانوا من الرومانسيين ومن ذوي الرؤى الحالمة ، ذلك لأن حساسيتهم الفائقة . لا تستطيع أن تعيش في عالم الواقع . . حقيقة أن شعراء الطراز الأول قد أعدوا أنفسهم لكي ينظروا إلى كل ما هو قائم حولهم ، وكل ما له وجود تحت الشمس بنظرة ثابتة ، ومن المشاهير نذكر منهم « أندريه جيد » الذي تحدث بإجادة عن الكثير في هذا الصدد » .

ولا شك بعد كل ما ذكر سواء عن تلك الاتجاهات من الواقعية أو الرومانسية ، أن نظرة تأملية فاحصة إلى ما يمكن أن تعبرا عنه ، لم يكن سوى ذلك التعبير السطحي الذي لا يتعدى المظاهر والظواهر ، ولكنهما مع كونهما تدخلان على نفوسنا ذلك التأثير الذي يهدف له الفنان في موضوعه ، سواء من صور الحياة اليومية أو ما يعبر عن مشاعر الحزن أو الألم أو الفرح ، فإننا مع ذلك لا نشعر في كليهما بالحقيقة التي تنطوي وراء هذه المظاهر . ولا تختلف في ذلك الصورة الرومانسية عن شقيقتها الواقعية من حيث وجهة النظر هذه .

ولننتقل خطوة أبعد فى هـذا البحث ، وخاصة فيما يتعلق بالصورة الرومانسية ، على اعتبار أن دوافعها كما يقولون تعبر عن هروب من واقعية الحياة الأليمة ، فإنه يمكن القول مع ذلك بأن تلك الصور التى تتخذ المنهج الواقعى، إنما تعتبر فى نظر الباحث عن الأشياء فى ذواتها وجواهرها، أنها باعتبارها ممثلة لأبعادالظواهر المحدودة . فإنها مع ذلك تمد بدورهاهروباً من الحقيقة . . وأن هذا الرأى كما ينطبق على الواقعية (لأنها واقعية الظواهر فحسب) ينطبق كذلك على الرومانسية . . من أجل ذلك كانت الفنون المعاصرة فى معظم مراميها واهدافها ترمى إلى تلك الغاية الميتافيزيقية . . وذلك بأن يتخذ العمل الفنى سواء كان تعبيرياً أوسيرياليا ً، تكعيبياً أو تجريدياً ،ذلك التشكيل الذى يقوم على التخطيط والتلوين فى التكوين الممثل للشكل العام . . والذى يتضمن كذلك البعد العميق الذى يوحى المشاهد بذلك العنصر الخالد فى هذا الوجود ، وما يجيش فى أعماق الكائنات وصور الحياة . وأعنى بذلك تلك الفكرة الثابتة الباقية على الدوام ، دون أن يصيبها فتوراً وتحلل أو فناء .



شكل ٢٨ — المؤامرة (ذوى الأقنعة) للمصور أنسور

فالفنان الواقعى إذ يصور لنا على سبيل المثال من صور الحياة جوانبها

القاسية بالأداء الفنى الكلاسيكى المعروف ، أو حتى فى الأوضاع التأثرية ، أو أنه يصور إلى جانب ذلك تلك الجوانب المشرقة الفياضة بالبهجة ، فهو لا يخرج عن كونه يصور الناس فى المحيط الذى يعيشون فيه ، بحركاتهم وسكناتهم وما يرتسم على وجوههم من مشاعر الغبطة أو الألم أو غيرها من المشاعر الإنسانية التى تعكس الأحداث والظروف التى تمر بهم . وقد عبرنا عن هذه الأوضاع الفنية بأنها لا تخرج إطلاقاً عن عالم الظواهر .

وهنا قد يقول قائل أو يتساءل فرد وهل لابد للفنان أن يسلك تلك المسالك المذهبية المعاصرة فى الأداء المعروفة بالتحوير والتبديل والتغيير فى الأشكال الطبيعية ، حتى يعطينا ما يوحى بالحقيقة لتلك الأشياء .. ؟ أوليست هذه الصور الواقعية تعطينا ذلك التأثير الذى قد يجعلنا نشارك أشخاص هذه الصور فى اللوحات الواقعية بتلك المشاعر التى يحسون بها إلى جانب ذلك الأداء الفنى الجميل . ؟ وجوابنا على ذلك نعم ، إنك تنفعل بنفس الانفعالات التى مر بها الفنان ، لأنك تنظر إلى هذه الصور من الزاوية التى يريد الفنان منك أن تنظر إليها ، والتى لا تخرج عن كونها أشكالا لتعبير سطحى لا يمت بصلة إلى جوهر الأشياء التى تراها ، ولا إلى حقيقة الأشخاص الذين يبدون أمامك ، لأنك لا ترى أمامك إلا ظواهر فحسب .. ومثلك فى ذلك مثل الذى يذهب إلى المسرح ليرى مسرحية من نوع ما - والذى يهمنا هنا شخصيات الممثلين وما يدور فى أعماقهم دون المسرحية فى حد ذاتها .. فهى قد تكون دراما أو مأساة أو كوميديا أو من أى نوع آخر ، هذا وأن الأشخاص الذين يقومون بالأداء قد يحدث أن يؤدى بعضهم أحياناً دوره وهو كاره له ، لأنه لا يتفق مع طبيعته الفنية .. أو لكونه مرغم على أدائه فى سبيل لقمة العيش .. كما يحدث أحيانا أخرى أن أولئك الممثلين ، سواء كانوا يعبرون فى تمثيلهم عن تلك الصور التى قد تبعث فى نفسك مشاركة فى الألم أو الحزن أو تجعلك تضحك

يملء فيك ، فى الوقت الذى أنت فيه مع ذلك لا تدرى من حقيقة كل منهم حالة أداء دوره شيئاً .. وبينما ترى مظاهر التعاسة فى تمثيل تلك المأساة والشقاء ، الذى يبدو على الممثل تكيفاً مع دوره الذى يقوم به . بما يحرك مشاعرك إلى الحد الذى قد تتساقط فيه الدموع من عينيك ، بينما يكون الممثل وهو يؤدى هذا الدور التعس ، فى قرارة ذاته سعيد جداً .وربما يضحك فى أعماقه من ذلك الدور الذى يتمثله . . ! والعكس بالعكس . فلكم عرفنا عن ممثلين كوميديين من ذوى الشهرة ، أنهم كانوا يؤدون أدواراً كوميدية تضحك الجماد ، وكانوا مع ذلك فى اللحظات التى يؤدون فيها دورهم ، يبكون من أعماق قلوبهم ، لظروف خاصة مرت بهم[١] . وقد ينخدع بعض النظارة أحيانا بالشخصية التى تؤدى الأدوار الشريرة، ومايبدو فيها من مظاهر القسوة والوحشية، فى حين أن هذه الشخصية بالذات تكون فى حقيقتها أبعد ماتكون عن الشر بل قد تتسم بالطيبة وحب الخير .. كما يظهر ممثل أحياناً أخرى فى مشهد يمثل فيه دور الشجاعة والإقدام ، أو المكر أو النصب والاحتيال ، بينما يكون هو فى شخصه عكس ذلك تماماً .

وهنا نجد أن العمل الفنى المعاصر رغم ما فيه من خروج على مألوف الأوضاع المطابقة للطبيعة . أو أنه قد يكون أحياناً متطرفاً فى التشويه سواء من ناحية التخطيط أو التلوين فإنه رغم ذلك كله ،إذا أحسن اختيار موضوعه وارتفع فيه الأداء إلى المستوى الذى يوحى فى الشكل الكلى بالمضمون الذى يعبر عن حقيقة ما من الحقائق ، أو فكرة جوهرية لموضوع من الموضوعات أياً كانت ، أو أى مذهب من المذاهب التقدمية (دون تلك اللخبطة التى لا

---

(١) ليس الأمر هنا متعلق بقدرة الممثل فى تمثيل دوره وما تتطلبه الصناعة الفنية من حسن الأداء وشد انتباه المشاهدين ، ولكنه يستند إلى الحالة النفسية التى تعتبر عاملا هاما فيما نحن بصدده بشأن ما وراء الظواهر فحسب .

توحى بأى شىء) فإن هذا العمل ولاشك يعتبر عملا فنياً تقــدمياً . يحقق المبادىء التى وضعت من أجلها المذاهب الحديثة بالسعى وراء الحقائق والمعانى الخالدة . وهنا نرى أن الفن فى هذا الاتجاه لا يعد هروباً من الواقع ، أو هروباً على النحو الذى تتسم به المذاهب الواقعية والرومانسية . . بل أننا قد نجد فى المذهب التعبيرى وهو من الدعامات الهامة فى الفن المعاصر ، ذلك الاتجاه الوجدانى الذى يقوم على القلق والالتزام مع حرية التعبير الفنى ، شأنه فى ذلك شأن المذهب الوجودى لـكير كجود ، وغيره من أساتذة الوجودية ، الذين يرون أن الالتزام بالمشكلة فى سبيل الوصول إلى حل لها وما قد يصاحب ذلك الالتزام من قلق بصددها ، ما يدفعنا إلى القول بأن هذا المذهب الفنى، إنما ينهج على الأسلوب المضاد لتلك الأفـكار التى تعتبر أن الفن إنما هو هروب من الحياة . . وقد اتخذت التعبيرية فى هذا المجال كمثال ، يؤكد بأن الفن المعاصر فى معظم جوانبه المذهبية، إنما يعمل على ربط الفن بالحياة وبالوجود فى صورتهما الجوهرية، بدلا من أن يكون هروبا مما يفيض به كل من الحياة والوجود من ألوان الشقاء وصور المحن والتجارب القاسية . . حيث نجد فى هذا الاتجاه الفنى مظهراً من مظاهر الشجاعة الأدبية لمجابهة الحقائق مهما كانت قاسية ، وهنا نرى أن الفن وإن استمد موضوعاته من صور الحياة القاتمة ، فما ذلك إلا لأنه يرى فيها قيما مثالية ، من الصبر والجلد وقوة الاحتمال للمصاعب والشدائد التى تصادف الإنسانية . . كما هو شأن حياة الفئات المـكافحة الصابرة ، وكما هو شأن المعذبين فى الأرض من رجال ونساء ، وتقبلهم لذلك الواقع القاسى بإيمان عظيم ومجالدة وبطولة ، كما لا ننسى أن مما يضفى على العمل الفنى روعة التأثير وعمق التعبير ، ليست تلك الصور الزاهية المتألقة للحياة ، وإنما ينشأ ذلك العمق وتلك القوة نتيجة لما ينطوى عليه موضوع العمل الفنى من صراع وتوتر ، تتمثل فيه صوراً عظيمة من القيم الإنسانية لا توجد إطلاقاً فى تلك الحياة الهادئة المطمئنة .

وإذا كانت تلك الصور التي يشتد فيها البذل والجهد في مغالبة الشدائد وعنف الكفاح والصراع ، هي التي تتمخض عن البطولات في صورها وأشكالها المختلفة ، وتتمثل فيها تلك القيم السامية ، التي تظهر من مكنون الصفات الإنسانية ما تنطوي عليه ذات الإنسان من مثل ومبادىء وقيم .. فإن هذه الصور مع ذلك تتضمن قيما فنية على أعلى مستوى إذا استطاع الفنان أن يرتفع بأسلوب الأداء إلى مستواها .. وهنا تكمن تلك القوة الفنية التي أشرت إليها وما قد يصاحبها من عمق، سواء مما يوحي به الشكل الفني العام ، أو الموضوع في حد ذاته ، ويستوي في ذلك التأثير الذي يشاهد في مثل هذه الموضوعات ، سواء كان الأداء يتخذ السمة المطابقة للطبيعة ، أو كان بالطرق الفنية المعاصرة ، إلا أنه لا شك في أنه يكون في الأساليب التقدمية أكثر عمقاً وأبعد غوراً ، من حيث التأمل الفكري ، دون التذوق العاطفي الذي يصاحب واقعية الأداء الفني .

وبالنظر إلى الفكرة التي هي محور الحديث، من حيث الهروب من قسوة الحياة في العمل الفني الذي يصاحب المذاهب الكلاسيكية الواقعية أو الرومانسية، فإني أرى بصدد المذاهب المعاصرة ، أننا إذا ارتفعنا بمستوى موضوعاتنا الفنية ، حتى تكون بالفعل ممثلة لما ينطوي عليه هذا الوجود، وما تتضمنه حياتنا من الحقائق والقيم العظيمة ، فإن ذلك في حد ذاته قد يكون هروباً ، ولكنه هروب من نوع آخر وعلى مستوى رفيع ، لأنه في هذه الحالة ليس هروبا من الحياة، وإنما يكون تخلصاً من تلك الموضوعات السطحية والتافهة .. تلك التي أصبحت مألوفة بل وكثر تناولها إلى الحد الذي أصبح الحال يتطلب فيه تحويل دفة الاتجاهات الفنية إلى الموضوعات ذات الأبعاد الفكرية العميقة ، حيث يكون العمل الفني معبراً عن حقائق الكون والوجود ، والحياة الإنسانية في صورها وأشكالها التي لا تقع تحت حصر ، ولو أنها تتطلب من الفنان مزيداً من سعة الاطلاع وعمق التفكير والتأمل للوصول

إليها .. وإذ يسود هذا الاتجاه الذى لا نكتفى فيه بأن يكون مجرد التحوير فى التخطيط والتلوين بالابتعاد عن المطابقة الطبيعية ، هو الذى يعبر عن حقيقة الموضوع الذى يتناوله الفنان أو ما يوحى به ، بل يجب أن يكون الموضوع المختار للعمل الفنى التشكيلى ، سواء كان لوحة أو تمثالا يعبر فى صميمه عن تلك الحقائق الجوهرية التى ذكرناها ، عندئذ يكون الفن التشكيلى والتقدمى قد خطا خطوة من أعظم الخطوات بل الوثبات التقدمية التى أحرزها فى تاريخه .. لأنه فى هذه الحالة يكون حقاً ذلك الفن التأملى الذى يستطيع عن طريق الحدس الابتكارى الذى يتمثل فيه عمق الطبيعة الإنسانية (التى يمكن للفنان وحده التعبير عنها) أن يصلّ إلى أبعاد فى المستقبل لم يتح له من قبل بلوغها .

العوامل التى أدت إلى ظهور مذاهب الفن المعاصر

كان لابد لإرادة التغيير والتطور فى أى مرحلة تاريخية من وجود الدوافع والحوافز التى تدفع أولئك التقدميون القائمون بها قدما إلى الأمام ، نحـو مايتشدونه من نهضة وتقدم فى أى اتجاه من الاتجاهات الحضارية على تعدد صورها من سياسية واجتماعية وفكرية . وكان ذلك شأن الحركة الفنية التشكيلية فى السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر .. ذلك أننا إذا رجعنا بتصورنا إلى تلك الفترة التاريخية ، لوجدنا أن هذه الحركة قد أصيبت بالشلل والجمود ، الذى يجعلها تقف عاجزة عن مسايرة ركب التقدم ، وما أحرزه العلم فى شتى جوانب المعرفة من توثب ونهوض .. حيث كان ذلك من أكبر الحوافز وأهم الدوافع التى دفعت أولئك الفنانين التقدميين المشفقين على مستقبل الفن التشكيلى ، إلى اتخاذ قرار يستند إلى مبادىء ثورية ، تعمل على وجود انقلاب فنى ، حتى يتحول ذلك الجمود إلى حركة نابضة بالحياة ، تشمل مختلف اتجاهات الفن التشكيلى فى النحت والتصوير .. رغم وجود دوافع أخرى كانت ذات تأثير جذرى فيما حدث من انقلاب فنى .

وهكذا تراءى للفنانين التقدميين أنه بعد ظهور الحركة الانطباعة (التأثرية) التى وجدوا أنها لم تغير شيئاً جوهريا من مبادىء فنون المطابقة ، حيث تقف الأوضاع الفنية الأكاديمية حجر عثرة بأساليبها الواقعية المحاكية لصور الطبيعة — حسبما تبدو عليه صورها وأشكالها وألوانها فى العالم المرئى — أن يعملوا على ابتداع فن يكون جديداً من حيث الشكل والمضمون . . كما يكون بعيداً كل البعد عن تلك المطابقة الشكلية فى الأداء . . . ومن ثم كان لابد لذلك الفن الجديد المستحدث الذى أصطلح على تسميته إبان ظهوره بالفن الحديث « Modernism » أن يتخذ أساساً يستند فى ابتداع نظرياته إلى مبادىء وخصائص يتميز بها من حيث الشكل والجوهر ، عن

المبادىء الفنية التي يقوم عليها ذلك الفن القديم بنظرياته ومبادئه الكلاسيكية، ومختلف اتجاهاته الأكاديمية .

فإذا كان الفن القديم منذ بدء العهود الكلاسيكية فى القرن الخامس ق م، حتى نهاية المذهب الانطباعى الواقعى، ينهج على أوضاع فنية مثالية تستند إلى القيم الجمالية ذات المبادىء التى أصطلح عليها (الوحدة فى التنوع) من إيقاع وانسجام وتوازن وتناسق وتنوع وهدوء . . إذ تعتبر هذه المبادىء من الدعامات التى هى قوام الشكل المثالى الكلاسيكى، وقد تطور هذا الطراز بعد ذلك إلى الأطوار التاريخية المعروفة التى بدأت بالحركة الرومانسية، ثم إلى الواقعية ومنها إلى الواقعية العلمية، التى نطلق عليها اصطلاح الانطباعية أو التأثرية . .

فإن مثل هذه الحركة الفنية الأخيرة « الانطباعية » والتى هى فى حدذاتها تعتبر استمراراً للأوضاع الفنية السابقة التى تسود أساليب المطابقة، رغم ما تتميز به من غنائية لونية . . كانت فى نظر التقدميين لا تستطيع أن تقدم جديداً يخطو بالحركة الفنية التشكيلية خطوة إلى الأمام . . بالنظر إلى أنها تستند إلى أساس علمى يقوم على نظريات تحليل الضوء ، وتلك نظريات سطحية لا يمكنها أن تحدث تغييراً جذرياً فى العملية الإبداعية للفن . . ذلك لأن تحليل الألوان الطبيعية على هيئة بقع لونية إلى أصولها الأولية ، تبعاً للتحليل الضوئى ، وإن اتخذ طريقة مغايرة فى الأداء الفنى ، إلا أن العمل الفنى فى صورته العامة ، وخاصة من ناحية التأثير ، لم يخرج بأى حال عن أساليب المطابقة المتبعة فى الطرز الأكاديمية .

ومن هنا كان لابد من اتخاذ قاعدة جديدة ، ينطلق منها الفن إلى آفاق لم تكن معهودة من قبل .. وحيث تكون هذه القاعدة بمثابة دستور حديث يحرر الفن من القيود التى كبلته فى الماضى، وجعلته أسيراً لأوضاع المطابقة من أكاديمية وكلاسيكية .. ولكن ما السبيل إلى ذلك ...؟

لقد سبق أن ذكرت أن أى تغيير فى أى اتجاه أو أوضاع سياسية كانت أو اجتماعية أو فكرية ، لابد من وجود الحوافز والدوافع الدافعة إلى مثل هذا التغيير ، كما هو الحال بالنسبة للحركة الفنية ، لأن من سنن الطبيعة أن لا يكون ظهور هذا التغيير فجائياً دون وجود مقدمات له ، حتى وإن بدا للبعض فى صورة فجائية ..!

وإذا كنت قد ذكرت فى مقدمة الحديث عاملا هاما فى هذا التطور ، يتمثل فى جمود الحركة الفنية بالنسبة للاتجاهات الفكرية ، فإنه مع ذلك يوجد من البواعث والدوافع عوامل أخرى لا تقل أهمية بصدد ظهور المذاهب المعاصرة نلخصها فيما يلى :

١ — منذ ظهور الحركة الرومانسية فى القرن التاسع عشر ظهرت نظريات جمالية عديدة ، بعضها يحبذ الإبقاء على القيم القديمة (المبادىء الجمالية الكلاسيكية والبعض الآخر يعمل على إلغائها ، مما أدى إلى مراجعة النظريات الجمالية منذ العهود اليونانية .

ولما كانت النظرية الجمالية اليونانية تقوم على كل من القيم الجمالية والأخلاقية والميتافيزيقية ، وكان الهدف الأساسى من هذه المراجعة وضع نظريات مذهبية حديثة للفن ، تتجه به إلى اتجاه يختلف كل الاختلاف عن الاتجاهات الأكاديمية السابقة وأوضاعها الكلاسيكية فى الأداء . . فكانت النتيجة الحتمية لكل ذلك متضمنه النقط الآتية :

(ا) العمل على الفصل بين كل من الفن والجمال ، وذلك بإلغاء القيم الجمالية حتى يستطيع الفن أن يتحرر من قيودها الماضية ، وكى ينطلق إلى آفاق أرحب تستند إلى براءة التعبير وتلقائيته ، وإلى أساليب ابتكارية مستحدثة تقوم على فنون البدائيين والأطفال وأعمال الفنانين الشعبيين .

(ب) وبالنظر إلى أن فنون المطابقة تعتبر سطحية فى تعبيرها عن مظاهر الأشياء وظواهر أشكالها وألوانها ، فكان لابد من الوصول إلى ابتكار

أساليب أعمق فى التعبير، واقتضى ذلك الإبقاء على القيم الميتافيزيقية ، حتى يكون العمل الفنى ممثلا للشكل الجوهرى الذى يعبر عن الحقائق المستترة وراء الأشياء ، والمعانى الخالدة فيها ، حيث الوصول بالابتكار إلى تمثيل المطلق المشاهد .

(ج) وإذا كانت بعض المذاهب قدحرصت على القيم الأخلاقية ، فإن بعضها الآخر تخلى عنها وعمل على حذفها ، وخاصة المذهب السيريالى الذى يعبر عما فوق الواقع ، ذلك الذى لا يتقيد بهذه القيم ، وكان لذلك صداه الذى تأثرت به كل من الفنون الأدبية والتشكيلية على حد سواء .

٢ - ظهور نظريات علمية جديدة فى القرن التاسع عشر ، وكان لها أثرها الإيجابى فى الثقافة العلمية، وخاصة نظرية النسبية للعالم أينشتاين، ونظريات علم النفس الحديث لكل من العالم سيجموند فرويد، وأدلر، يونج.. هذا إلى جانب نظرية العالم برجسون عن الحدس.. حيث كان لكل ذلك أثره فى توجيه الحركة الأدبية وجهة جديدة ، قادت فى طريقها الفنون التشكيلية بدورها .

٣ — اكتشاف الآلة الفوتوغرافية وصدى هذا الكشف من حيث المقارنة بين الصور التى تنتجها هذه الآلة ، وبين إنتاج الفنان التشكيلى ، الذى ينهج على طريق المحاكاة والمطابقة فى فنه لأوضاع أشكال الطبيعة ، وما كان لذلك من أثر وفعالية فى إيجاد رد فعل عنيف .

٤ — الأبحاث العلمية مع الدراسات المستفيضة لفنون العالم القديم فيما قبل التاريخ ، وفى عهود الحضارات الأولى، والخطوات الأولى التى سار عليها فنانوا عهد النهضة الأوائل ، وإنتاج الفنانين الشعبيين ، وفنون الأطفال على ضوء علم النفس والاجتماع .. وكذا علوم التربية الحديثة ، مما فتح آفاقا جديدة لعناصر وقيم فنية مستحدثة فى اتجاهات الفنون المعاصرة .

٥ — عندما وقف الفنانون على مفترق الطرق ، يشاهدون التطور الهائل

التى صارت إليه العلوم والفلسفات فى اندفاعهما نحو طريقهما الصاعد ، حيث يشحذ العلماء عقولهم للوصول إلى مزيد من الاكتشافات ، إذ يرتادون مجاهل جديدة تصبح معجزاتها العلمية فى ضوء البحث حقائق واقعة ، هالهم الأمر حين أمعنوا النظر ، حيث لم يكن هنا لك بد من أن يقتفى الفن أثر العلم حتى يتطور بدوره فى طريق صاعد ، وحتى يلاحق الفنانون التشكيليون ركب العلماء المنطلق فى غير هوادة ، نحو كل جديد يضاعف المزيد من حصيلة التراث العلمى . . . ومن هنا كانت بداية الطريق لأن يتسلح الفن بسلاح الفكر فى قلاع الوجدان ، بحيث تصبح قاعدة الانطلاق إلى ارتياد آفاق فنية جديدة ، هى الدعامة الفكرية التى تقوم على اللبنات العلمية والفلسفية التى شيدت فوقها نظريات المذاهب المعاصرة .

وإنه بعد سرد تلك النقاط الرئيسية الممثلة للعوامل والتطورات الهامة التى مهدت لذلك الانقلاب الفنى الضخم ، فإننا نعمل بقدر الإمكان على شرح تلك العوامل الهامة التى يمكن أن توضح لنا جوهر هذا التطور ، وتميط اللثام عن تلك الدوافع ، مما يمكن القارىء من الوقوف على العناصر الجوهرية ، التى لعبت دوراً هاماً فى إيجاد تلك الظواهر الفنية المعاصرة ، فى صورها واتجاهاتها المتباينة .

الأثر الهام لاكتشاف الآلة الفوتوغرافية
فى الفنون التشكيلية

عندما ظهرت الآلة الفوتوغرافية فى منتصف القرن التاسع عشر ، منذ كان الفنانون التشكيليون ينهجون فى أساليبهم الأدائية على المبادىء الفنية التى تقوم على المطابقة للأشكال الطبيعية ، حدث عند ذلك أمور كان لها بالغ الأهمية ، إذ أدت إلى انقلاب خطير كانت بواعثه تستند إلى الرؤية الفنية من جانب ، والتأمل الجمالى من جانب آخر .

وإذا كانت الأفكار والآراء التأملية التى تدور حول الأداء الفنى (والتى كانت تبعث دائما على التساؤل فيما إذا كان الجمال الذى يعنى الفن ، هل هو صورة محاكية للطبيعة ، أم أنه يكون شيئاً آخر . . ؟) مثاراً للكثير من التأويل منذ طرق هذا الباب فلاسفة الإغريق ، وكان طريق المحاكاة الذى نادى به الفيلسوف أريسطو . والذى اتخذه الفنانون بدورهم وإن كانوا مع ذلك يجعلون للفن فى صورته الجمالية هدفاً مثالياً يقوم على ذلك الشكل المثالى ، الذى ساد العهود الكلاسيكية ، وسارت عليه بدورها الأوضاع الفنية الأكاديمية حتى آخر الشوط ،الذى كان الأداء يتخذ فيه تلك الصورة المعدلة لفنون المطابقة منذ ظهور الرومانسية وما جاء فى أعقابها من صور الواقعية .

فلقد كان حدث اكتشاف الآلة الفوتوغرافية مبعثاً لتساؤل جديد (وخاصة فى أواخر القرن الماضى) وكان منشؤه تلك المقارنة التى أوحت بها ما تمخضت عنه تلك الآلة من الصور الفوتوغرافية التى تحاكى فى دقتها المناظر الطبيعية التى تحوى الأشياء بمختلف أشكالها . بحيث تعطى صورة لا تخطىء الواقع المشاهد بكل حذافيره ، إذ كان شأن تلك الصور الآلية شأن تلك الأعمال الفنية التى تنتج صوراً مطابقة لأشكال الطبيعة مطابقة تامة على النحو الذى نجده فى الأداء الفنى لكل من المذهب الطبيعى والواقعى : وهنا كانت النتيجة الحتمية التى لامفر منها ،وهى أن الفن يجب أن يسير على نهج آخر يختلف ويتباين مع ما تنتجه تلك الآلة ، وإلا فإن عمل الفنان وجهده يصبح عارياً عن القيمة الابتكارية ، ومن ثم يعتبر إنتاج الفنان المصور بدوره عملا آلياً ، وهكذا أسفرت تلك المقارنة عن تأملات تمخضت عن ميلاد مذهب فنى جديد يتمثل فى الحركة الانطباعية « التأثرية » تلك التى تتسم بالسمة العلمية ، وإن كانت مع ذلك تتخذ سبيل واقعية أكثر تقدمية عن واقعية المصور كوربيه والواقعيات التى سبقته ، والتى كان منها واقعية الكارفاجيو ، التى كان لها صدى فى كل من هولندا وأسبانيا فى القرن

(السادس عشر والسابع عشر) ومن أجل ذلك صارت الانطباعية تلقب بالواقعية العلمية ، ذلك اللقب الذى يتوافق مع خصائصها الجوهرية التى تقوم على نظريات تحليل الضوء وشتى الأبحاث التفصيلية التى ترتبط بها . . إلا أن هذه الحركة مع ذلك لم تكن وافية بالغرض الذى يهدف إليه التقدميون .

عندئذ كان لابد من اتخاذ منهج جديد يدفع بالحركة الفنية إلى الأمام حتى لا تقف جامدة ، وكى لا تبقى الأوضاع الفنية على النحو الذى سارت عليه فى الماضى فى ظلال الحركات الكلاسيكية والأكاديمية . . وإذا كان المنهج العلمى الذى اتخذ أساساً للنظرية الانطباعية ، لم يحقق ذلك الهدف التطورى المنشود ، فمن الممكن البحث عن مناهج فكرية أخرى ، سواء كانت علمية أو فلسفية ، حتى يمكن أن تحقق الهدف الذى يصبو إليه التقدميون . . وحينئذ كان لابد من البحث والتنقيب سواء فيما يتعلق بالآراء والنظريات الفلسفية الجمالية عبر التاريخ ، أو فيما يتصل بما استحدث من مذاهب ونظريات علمية . . حيث كانت الآراء الجمالية الأفلاطونية تحمل فى أعماقها نواة ذلك الانقلاب الضخم ، (بصرف النظر عما تنطوى عليه من مثالية جمالية) الذى صدرت عنه معظم المذاهب الفنية المعاصرة ، وقد أمدتها النظريات العلمية الحديثة سواء فى علم النفس أو النظرية النسبية وغيرهما من النظريات الفلسفية ، بفيض من الأفكار التى حولت مجرى اتجاه الفن القديم إلى هذا الاتجاه الصاعد ، ومن هنا خرج الفنانون فى تطبيق تلك النظريات على مألوف الأوضاع الفنية التى كانت سائدة من قبل ، وتعددت بعد ذلك المذاهب والاتجاهات الفنية ، متخذة شتى المرامى والأهداف ، ومستخدمة فى الأداء الفنى شتى الطرق والأساليب على النحو الذى نشاهده اليوم فى مختلف التطبيقات الفنية المعاصرة ، سواء فيما يتعلق بالتخطيط أو التلوين فى التصوير ، أو الكتل وتفاصيلها الفنية فى أعمال النحت .

ولقد سبق لى أن ذكرت فى غير هذا الكتاب[١] بأنه إذا كانت بعض النظريات المذهبية ، قد سبقت الأداء الفنى على نحو ما نراه فى كل من المذهب التجريدى والسيريالى والمستقبلى ، فإنه يمكن القول كذلك ، بأن هنالك من الاتجاهات والمذاهب ما قد اصطلح على تسميته ووضعت النظرية الخاصة به، بعد أن قطع مرحلة من مراحل تقدمه ، كما هو الحال فى المذهب التعبيرى والوحشى والتعكيبى .

وإنه بالنظر إلى أهمية الآراء الجمالية التى قدمها فلاسفة الماضى من قدماء اليونان ، أمثال الفيلسوف أفلاطون وتلميذه أريسطو، فسأقدم فيما يلى شرحاً عن نظرية كل منهما . وما كان هنالك من أثر خطير لفلسفة أفلاطون الجمالية على الفنون المعاصرة ، وما قد يمكننا أن نفيده كذلك من نظرية أريسطو فى هذا الميدان ، حيث تعتبر النظرية الأخيرة من وجهة النظر الفنية مكملة للأولى ، ولذا نبدأ بالحديث عن مراجعة النظريات الجمالية وأثرها فى الفن المعاصر .

(١) الأصول الجمالية للفن الحديث المؤلف .

مراجعة النظريات الجمالية وأثرها فى الفن المعاصر

لقد كان الاحتياج إلى أسس جديدة يقوم عليها الفن ، يتطلب مراجعة النظريات الجمالية قديمها وحديثها ، والاستفادة من ذلك التطور فى تحليلات الفلاسفة الجماليين عبر العصور ، مما ساعد على الوصول إلى بعض العناصر الهامة التى تتكون منها القاعدة الرئيسية للفن التشكيلى المعاصر .

وبينما يعتبر الجانب الميتافيزيقى فى طليعة الأمور التى انصب عليها اهتمام أساتذة المذاهب الحديثة ، وذلك فى سبيل الوصول إلى الشكل المعبر ، أو بعبارة أعمق ، ذلك الشكل الجوهرى ، الذى يعبر عن حقيقة الشىء أو يعطى فكرة عن مضمونه أو المعانى العميقة المستترة فيه .. بينما يصل الأمر فى تلك المحاولات الفنية التقدمية إلى ذلك الهدف ، الذى يبغى الوصول إلى المطلق الذى يمكن للعين البشرية أن تراه ماثلا فى العمل الفنى .

ولما كان المبدأ الميتافيزيقى فى نظرية الجمال الأغريقى مرتبطاً بمبدأين آخرين لا ينفصلان عنه ، وهما المبدأ الجمالى والمبدأ الأخلاقى . وبالنظر إلى أن الكثير من الفلاسفة الجماليين فى العصر الحديث ، كانت نظرياتهم تقوم على إلغاء تلك المبادىء ، وخاصة بما تنطوى عليه من قيم متيافيزيقية وأخلاقية . وإن كانوا مع ذلك يستبقون القيمة الجمالية ، إلا أن مبتدعى نظريات المذاهب المعاصرة ، رغم أنهم عملوا على حذف كل من المبدأ الجمالى والأخلاقى . لكنهم مع ذلك رأوا ضرورة الاحتفاظ بالمبدأ الميتافيزيقى فى سبيل الوصول إلى الغاية التى تمكنهم من هدم الأوضاع الفنية القديمة ، بحيث يشيدوا على أنقاضها بناء جديداً كل الجدة ، ويختلف كل الاختلاف عن طرق البناء الأدائية التى كانت سائدة من قبل . ومن هنا وجدوا فى ذلك المبدأ الميتافيزيقى ضالتهم المنشودة ، وبظهور فكرة هذا المبدأ كان الأمر يتطلب ضرورة البحث فى

الفلسفة الميتافيزيقية لدى كل من أفلاطون وأرسطو بادىء الأمر ، وما قد تعقبهما من فلسفات عبر العصور .. ومن ثمّ كان بدء التزاوج بين كل من الفن والفلسفة ، بل وكذلك الناحية العلمية التى سوف يأتى الحديث عنها مفصلا فيما بعد ، بيد أن الأمر لم يكن قائما على الكثير من التعقيدات الفلسفية ، ولا أنه كان يسير فى متاهات التحليلات الجمالية بالصورة التى يعالج بها الفلاسفة تلك التحليلات بكثير من العمق ، وإنما كان الفن إذ ذاك يترسم الخطوط الرئيسية للفلسفة الميتافيزيقية ، والتى تقوم على الفصل فيما بين كل من عالمى الظواهر والحقائق ، بحيث يكون العمل الفنى ممثلا للشكل الجوهرى ، وهو ذلك الشكل المعبر عن الحقيقة القائمة فيما وراء مظاهر الأشياء ، ولعل من أبرز الفنانين الذين كانوا يدركون هذا الأمر هو الفنان المصور «سيزان» الذى كان له حديث عن ذلك مع الناقد يواكيم جاسكيه إذ يقول « إن كل شىء نراه فى الطبيعة إنما يتبدّد ويختفى ، بيد أن الطبيعة قد تبدو لنا دائما كما هى ، ولكن فى الحقيقة لاشىء يبقى مما نراه منها . . وإن فننا يعطى الطبيعة بكل مظاهرها المتغيرة ذلك الرباط الذى يربطها بالبقاء والاستمرار ، وذلك هو الذى يمكننا من الشعور بخلود الطبيعة » حيث يعلق على ذلك هربرت ريد بقوله « إن الإعتقاد إنما يقوم على أن وراء هذه المظاهر المتعددة للطبيعة حقيقة خالدة واحدة ، وأن مهمة الفنان إنما هى اكتشاف تلك الحقيقة ، وهذا هو الاتجاه الميتافيزيقى الذى يبحث عما وراء الطبيعة فى فن التصوير .

وإلى هنا نستطيع أن ندرك أن سيزان كان فنانا متفلسفا فى فنه ، وأنه استطاع أن يحقق هذه المفاهيم التى تدور حول ميتافيزيقية الطبيعة فى الشكل الجوهرى ، الذى يقوم عليه إنتاجه الفنى .. ومثل هذه الظاهرة الفكرية نستطيع أن نلمس أثرها كذلك لدى إمام المذهب الوحشى وهو الفنان «ماتيس» الذى كان يشرح الفن التصويرى بالأسلوب العلمى ، حيث يقوم البناء الفنى

عنده على أساس المعادلات الجبرية . كما أدهش نقاد الفن فى تحليلاته الجمالية



(شكل ٢٩ ماتيس)

للتصوير ، وخاصة فيما يتعلق بآراء كل من « كانت Kant » واسبينوزا ونيتشه ، وكما هو الحال بشأن الفنان كندنيسكى الذى أقام مذهبه التجريدى على أساس من فلسفة شوبنهور الجمالية بصدد الموسيق ، وذلك على اعتبار أنها مستقلة عن عالم الظواهر حيث تكون معبرة عن الأشياء ذاتها .

وكذلك نجد تلك الجوانب العلمية والتأملية لدى عدد من الأئمة الروحيين لبعض المذاهب الفنية أمثال « بريتون » فى المذهب السيريالى ، القائم على علم النفس الحديث : لسيجموندفرويد .. كما هو شأن « مارنيتى » فى المذهب المستقبلى ، الذى يستند إلى تلك الدعامات العلمية والفلسفية فى نظرية النسبية للعالم أينشتين .

وعلى هذا النحو نرى أن نظريات مذاهب الفن المعاصر قد وجدت لها سنداً هاماً فى الأبحاث العلمية الحديثة من جانب ، والتحليلات الجمالية

الفلسفية من الجانب الآخر . . مما يدفعنا إلى تحليل ذلك المبدأ الفلسفى الهام (ونعنى به المبدأ الميتافيزيقى لما وراء الطبيعة) بأسلوب أعمق عما هو سائد فى تلك الفكرة العامة التى سبق عرضها ، على أن يكون هذا التحليل مرتبطاً أوثق ارتباط بالأساليب الأدائية بصفة شاملة ، وذلك بالنظر إلى أن هذا الاتجاه الميتافيزيقى باعتبار أنه القاعدة التى يستند إليها الشكل الجوهرى المعبر ، فهو من هذه الوجهة متداخل فى شتى النظريات المذهبية للفن المعاصر . . ولا ريب مع ذلك فى أن هذا التحليل قد يمدنا بالرؤية ذات الأبعاد العميقة فى فلسفة الأداء الفنى ، ويفتح آفاقاً متعددة لهذه الرؤية من حيث وجهات النظر المتباينة فى الآراء الفلسفية التى تدور حول موضوع الميتافيزيقية .. وهذا هو الباعث الرئيسى الذى يدفعنى إلى القيـــام بتحليل آراء كل من أفلاطون وأريسطو فى هذا الصدد . وما قد يتبعهما من آراء فى عصور أخرى لكى أستخلص منها النتائج التى تكون محور اهتمام الفنانين . .(١) ولكى يكون هذا البحث متكاملا ولو على الأقل من بعض الوجوه الهامة فإنى ألخص بعض النقط الرئيسية التى يدور حولها الحديث على النحو الآتى :

— الشكل والمضمون - الشكل الجوهرى .

— نظرية أفلاطون المثالية « المثال والصورة » .

— نظرية أريسطو عن كل من الشكل والمادة ، وأن الشكل الجوهرى عنده خاص بالجزئيات .

- نظرية « عمانويل كانت » عن الأشياء فى ظواهرها وفى حقيقتها .

— نظرية الفيثاغورثيين وأثرها فى آراء شوبنهور التجريدية ، وإنتاج كل من كندنيسكى وسيزان وبيكاسو .

---

(١) نظراً لأهمية المبدأ الميتافيزيقى فى مختلف اتجاهات الفنون المعاصرة ، وباعتبار أن هذا الكتاب لا يتسع لشرح وتحليل النقط المبينة أعلاه ، فقد خصصت له باباً مطولا فى الجزء الثانى الذى سوف يعقب هذا الكتاب وهو (تحت الطبع) .

بعض ما دونه النقاد عن جوجان

إن ما كتب عن جوجان سواء بقلمه عن حياته أو عن فنه ، أو ما دونه غيره عنها يرجع بدايته إلى عام ١٨٧٥ . . . وفى عام ١٨٧٦ كان قد عرض إنتاجاً خرج فيه عن تأثره بأستاذه «كميل بيسارو» حيث نرى أن من بين نقاد الفن الذين دوّنوا عنه كان الكاتب الفنان هويسمان « Huysmans » الذى دون رأيه عن عمل جوجان فى هذه المرحلة الفنية المتطورة نسبياً من حياته ، حيث قال « إنها أعمال يبدو فيها التبسيط الذى يعتبر من غير المؤكد انتسابه لبيسارو » بينما فى عام ١٨٨١ وكان ذلك بشأن لوحة تمثل نموذجاً عارياً ذكر هويسمان: « بأن هذه اللوحة تكشف دون جدال عن مزاج شخصى لفنان يعمل على نهج حديث . . » وبعد أن وصف اللوحة بأنها لامرأة عارية تجلس على كنبة وخلفها قميصها وهى مسندة إليه ، حيث توجد فى أرضية الصورة ستارة جزائرية ، كما توجد بالأرض سجادة الخ، قال « وإنى لأجسر على القول بأن بين الفنانين المعاصرين الذين يرسمون العارى البعض ممن لا يعطون بعدُ ملاحظاتهم ، وأيضاً حماسهم للحقيقة ، وأنا لا أستثنى من هؤلاء المصورين حتى (كوربيه) فى لوحة «المرأة والببغاء» ولو أنها مع ذلك أقرب للحقيقة من الصور النسائية التى للفنان كابانل « Cabanel » كما هو الحال فى لوحته (فينوس) وإنه برغم تلك العناوين الميتولوجية ، ورغما عن ذلك المخمل العجيب الذى ترتديه موديلاته ، فإن رامبراند وحده وإلى عهده كان الرسم العارى الأصيل ، ومع أن تلك اللوحات التى تحدثنا عنها كان لها قيمتها .. بيد أن شخصية جوجان تبدو متجسدة فى دراساته العارية ، حيث نجد أنه من الصعوبة بمكان أن نتغافل فى هذا الإنتاج عن أثر أستاذه بيسارو » .

وإذا كان هذا النقد الذى قدمه هويسمان يعبر عن المرحلة الأولى لفن جوجان فإن أروع أعماله التى عرف بها فيما بعد ، إنما تتمثل فى تلك اللوحات

التى تعبر عن اتجاهه الرمزى الموحد ، وخاصة ماأنجزه فى هذا الاتجاه بعيداً عن الوطن فى جزيرة تاهيتى بالمحيط الهادى . حيث تتمثل فيه العودة إلى البدائية والفطرة ، التى كانت الينبوع الذى استقى منه أئمة المدرسة الوحشية « Fauvism » وعلى رأسهم ماتيس ، طرازهم ومذهبهم الفنى . كما كان هذا المذهب الرمزى « للتكوين الموحد » هو الذى سما بفن جوجان إلى ذلك المستوى التصوفى الميتافيزيقى فى لوحته المعروفة « من أين أتينا ، ومن نكون ، وإلى أين المصير »[١] ؟

آراء بول جوجان فى مقارنته للتصوير بغيره من الفنون

نستطيع أن نلمس فى ذلك التراث القيم الذى خلفه جوجان وراءه بعد وفاته ، بأنه لم يكن فناناً مصوراً لحسب ، بل كان إلى جانب ذلك كاتباً مثقفاً ، له نظرات ذات أهمية فى كل مادونه ، سواء فيما يتعلق بالفن أو بالحياة التى قاسى مرارتها ، وتقلب فيها بين أجواء المظاهر الخلابة التى عافت نفسه خداعها وسطحيتها . وبين الحياة البدائية البسيطة التى ألفها ووجد فيها سكينة نفسه ، والينابيع الفياضة التى استقى منها مبتكرات فنه .

وهكذا كانت لحياته التى عاشها طولا وعرضا فى تلك الظروف المتقلبة آثارها العميقة الغور من حيث رؤيته للأشياء . حسبما نشاهد ذلك فى كل ما أبدعته ريشته من لوحات ، وعلى وجه خاص أعماله الفنية الميتافيزيقية (التى تهدف إلى تأملات فيما وراء الطبيعة) وكذا فيما استعرضه من آرائه الخاصة فى مؤلفه الذى أطلق عليه عنواناً غريباً هو (نوانوا) . بيد أنه بالنظر لما لآراء جوجان عن الفن من الأهمية بمكان ، فمن ثمّ نقدم له فيما يلى

(١) راجع ما كتب عن هذا الباب من نقد هربرت ريد لجوجان والرد عليه فى كتاب مذاهب الفن المعاصر للمؤلف .

مقالا يقارن فيه بين فن التصوير كفن مرئى، و بين الفنون السمعية الأخرى كالأدب والموسيقى.. حيث يعلى من شأن التصوير إذ يقول «إن التصوير ليعتبر أروع جمالا عما عداه من جميع الفنون.. حيث تكون فيه الأحاسيس مركزة ومتجمعة ، وإن أى إنسان يتطلع إليه فى استيعاب عمل فنى ما، يستطيع أن يبتكر حوله موضوعاً لقصة تبعاً لرغبة تقودها مخيلته . ذلك لأنه عندما يتأمل ذلك العمل الفنى ، فإنه يحس لأول لمحة بأن روحه تغزوها أبعد الذكريات عمقا ، دون أى إجهاد للذاكرة . . إذ فى لحظة واحدة ترتفع كل تلك العوامل وتتجمع فى نطاق التصور . .

إنه الفن الكامل الذى يسمو على الفنون الأخرى ، وهو مع ذلك مكمل لها . . وشأنه فى ذلك شأن الموسيقى بما يحدثه من انفعال روحى ، عن طريق الحواس . . فالطبقات اللونية المنسجمة تتجاوب فيه انسجام الأصوات وتلاؤمها . . بيد أن وحدة التكوين إذ يمكن الحصول عليها فى التصوير ، فإنه من غير الممكن الوصول إليها فى الموسيقى ..! حيث تتبع فيها المتوافقات إحداها الأخرى ، كما يكون حكم الخبرة فيها قائما على صعوبات متواصلة ، وينشأ ذلك عن الحاجة إلى رباط يربط فيما بين البداية فيها والنهاية .

وإن الأذن كحاسة إنما تعتبر من الوجهة الرئيسية أقل فى الأهمية من حاسة الإبصار.. ذلك لأن المستمع إنما يلتقط عن طريق السماع صوتاً واحداً فى زمن واحد .. بينما تستطيع الرؤية أن تستحوذ على كل شىء دفعة واحدة (سواء فى العمل الفنى أو الطبيعة) وهى فى نفس الوقت تعمل على تبسيطه تبعاً لمشيئة المشاهد .

والتصوير قد يتشابه مع الأدب ، من حيث يمكن للمصور أن يقول فيه كل ما يريده (على طريقته الخاصة) إلا أن له أفضليته على الأدب، باعتبار أنه يتيح للقارىء (المشاهد) المعرفة المباشرة فيما يتعلق بالاستهلال والاتجاه والخاتمة . .

إن كلا من الأدب والموسيقى يتطلبان مجهوداً من عمل الذاكرة لتقدير الكل (الشكل الفنى العام) ومع ذلك فإن الموسيقى لتعتبر أكثر نقصاً وأقل اقتداراً . بيد أنك عند استماعك للموسيقى ، يكون فى إمكانك أن تسبح بحرية فى عالم الأحلام كما هو الحال عند مشاهدتك للتصوير .

بينما عندما تقرأ كتاباً تكون عبداً لعقل المؤلف ..

وإن الرؤية وحدها هى التى يصدر عنها ما توحى به من بواعث ، لحياة وفى الحال ..

« شخصية جوجان من خلال كتاباته »

لعل من الممكن أن نحدد مبلغ اهتمام جوجان بفنه من خلال كلمات وردت فى خطاب لابنته « إلين » مدونة فى كراسته الخاصة إذ يقول لها « إن الأزمة قد بلغت أقصاها ، ولكن ذلك ليس بالشىء الذى أعيره أى اهتمام .. إذ أنه بالعزيمة القوية يمكننا أن ننهى هذه الأزمة بابتسامة .. إلا أن ماهو أكثر شناعة إنما هو التوقف عن العمل والإنتاج .!! بيد أنه من الحق أن نقول ، بأننا حين نقاوم ، فإن الألم يشحذ العبقرية .. ثم يستطرد : وإنى بما لدى من الكثير من الكبرياء ، فلسوف أكون على جانب كبير أيضاً من النشاط .. إن الإرادة إنما هى الشىء الوحيد الذى أنا فى حاجة إليه .. » أجل. كان ذلك النشاط هو مابحث عنه جوجان منذ البدء، بباريس وبمقاطعة بريتانى فى بون آفن ، ثم من بعد فى تلك الجزر النائية التى هاجر إليها فيما بعد فى تلك المنطقة الاستوائية،حيث الشمس القوية التى تلهب الرؤوس .. وحيث كانت إرادته هى العامل الهام الذى كان يدفعه إلى العمل والإنتاج ، ورغم كل الظروف القاسية التى ألمت به ، فهو مع ذلك قد استطاع بعزيمته الجبارة أن يسحق كل العوائق التى تعوقه عن الإنتاج ، سواء كانت هذه العوائق طبيعية أو مادية أو صحية. ذلك لأنه للرجل الذى تفوق على نفسه ، وارتفع بها فوق

متاعب الحياة ومآسيها التى أحاطت به ، من حرمان وعوز مادى ومرض وآلام نفسية ، فى ذلك المكان النائى.. الذى يمكننا أن ندرك مبلغ المشاعر التى كان يفيض بها وجدانه ، ومدى ما تعرض له هنالك من أزمات قاسية ، حين نتصفح بإمعان تلك الرسائل التى كان يبعث بها إلى صديقه جورج دانييل مونفريد « Georges Daniel de Monfried » ، حيث نلمس أول ما نلمس فيها مبلغ قلقه على تلك اللوحات التى كان ينجزها فى مقره النائى بعيداً عن أرض الوطن والتى كان يرسلها إليه بالبريد ، ويسأله فيها عن الأشخاص والهيئات التى تقوم بالشراء ، ثم يشعره بنفاذ ما كان معه من نقود ، وما يساوره من قلق شديد لتأخر البريد عليه . . . كما يشرح له فى بعضها مبلغ تعرض لوحاته للتلف فى المكان الذى يقيم فيه ، من الفئران التى يدفعها نهمها إلى قرضها بعد كل ما بذله فيها من مجهود . . . كما كان يحدثه عن مرضه الذى انتابه . . . ومع ذلك فهو يعبر لصديقه عن أنه رغم ذلك المرض الذى ألم به ، فهو يعمل بجهد لا يكل فيه ولا يمل . . وهو ذلك المرض الذى أودى بحياته بعيداً عن الأهل والوطن.

أما بصدد رحلته إلى تلك المناطق النائية من جزر المحيط الهادى ، تلك التى ينعتونها بالقارة الخامسة ، والتى جعلت منه إلى جانب مكانته الفنية أحد الرحالة العظام . ومن الرواد الأوائل لفن هذه البقاع ، الذى لم يكن له صداه فى إنتاجه شخصياً فحسب ، بل كان لهذا الفن الفطرى أثره الضخم بعد ذلك فى الفن المعاصر بصفة عامة ، ومن هنا استقر به المقام فى « تاهيتى » ، حيث كشفت هذه الجزيرة للعالم عن أستاذيته ، كما وجد فيها العوض عما تركه وراءه فى العالم الأوروبى ، وفى خاتمة المطاف كانت فيها أيضاً نهاية حياته . . . إذ هى المقر الأخير الذى لفظ فيه آخر أنفاسه . . . !!

فإذا كان البعض يقول بأن غريزته هى التى قادته إلى ذلك . . نعم ، بيد أننا مع ذلك يجب أن نذكر عبقريته . . ذلك لأن الغريزة قد أتاحت له ذلك الجزاء المجيد ، حيث مكنته من العمل والإنتاج الذى كشف عن

أستاذيته وعبقريته بروائع الإبداع الذى أوحت به إليه الأرض الطيبة ، وتلك الحياة الفطرية التى عاش فى كنفها كفنان أورث العالم تراثه الفنى المظيم ، الذى كان انعكاساً وإلهاماً من انطباعاته ومشاهداته ، والذى يبدو فيه مبلغ تأثره بحياة هذا العالم الفطرى وتقاليده وتعاليمه ، وما حوت من معتقدات وأساطير .

إن إقامة پول جوجان بذلك العالم النائى الذى عاش فيه حتى الرمق الأخير ، قد كشفت آخر الأمر عن مستندات تاريخية لها قيمتها بالنسبة لتاريخ حياة هذا الفنان العظيم .. إذ تتمثل فى تلك المراسلات التى تبلغ نحواً من ثلاثة وثلاثين خطاباً أرسلها جوجان إلى صديقه « مونفريد » الذى سبق ذكره ، والذى كان يدعوه دائماً فى رسائله « عزيزى دانييل » وصديقه هذا هو الفنان المصور جورج دانييل دى مونفريد ، الذى تعرف به جوجان أثناء عودته من جزر المارتنيك .. حيث يعتبر مونفريد بدوره من الرحالة البحريين ، من أجل التصوير ، وكذلك الاستمتاع . . إلا أن ما يقوم به من تصوير ، إنما كان من أجل تسجيل مشاهداته عن العالم . . سواء فى سان مالو ، أو فى مدينة الجزائر ، أو غيرها من الأماكن التى رحل إليها . . وهو من هذه الوجهة يعتبر كثير الشبه بجوجان ، مما كان عاملا على توثيق روابط الصداقة بينهما ، وأنه رغما عن إشارة بعض النقاد إلى ما قد يوجد من عوامل الغيرة بين هذين الفنانين ، إلا أن القرائن تدل على أن هذا التأويل بعيد عن الصحة . . ذلك لأن المصور مونفريد كان يقدر زميله إلى الحد الذى يشير إلى ما بينهما من حسن العلاقة ، حيث كان مونفريد يقول عن جوجان « إنه الرجل الطيب العظيم » . . كما كان حكم جوجان على صديقه دانييل مونفريد متمثلا فى قوله عنه « لقد وجدت أخيراً أن هناك من الرجال من يقدرون التصوير ، إلا أنى رأيت غير ذلك .. إن دانييل هو الفنان الذى ينطوى على طبيعة تعتبر أكثر جمالا وإخلاصاً وصراحة لم أعهدها فى سواه » .

الأساس الذى صدرت عنه رمزية

التكوين الموحد لجوجان

منذ عام ١٨٩٠ كانت المرحلة التى أقيم فيها ذلك المعرض الذى يضم إنتاج مجموعة مختارة من الفنانين التأثريين وأعمال جوجان فى « التكوين الموحد » « Synthetism » وفى مكان متواضع خارج الصالون بباريس والذى استمر نحواً من عامين ، كان على جانب كبير من الأهمية بالنسبة لجوجان من جانب ، وبالنسبة للاتجاه الرمزى فى حركته الفنية من جانب آخر . . حيث كان الباعث على هذا الاتجاه الرمزى فى نفس جوجان .. أنه كان يتردد كثيراً على الأوساط الأدبية ، التى تضم كبار الشخصيات من أدباء ذلك العصر ، حيث تعرف إذ ذاك على عدد من شباب الكتاب من الواعين النابهين أمثال ألبرت أورييه «Albert Aurier»، جوليان لوكليرك «Juljen Le Clerq» وهما من المؤمنين بالرمزية . . حيث كان لهما أثرهما فى توجيه جوجان نحو هذا الاتجاه الرمزى فى الفن ، كما أتاحا له فرصة الرؤية والسماع للكاتب الشاعر الرمزى الكبير بول فرلين « Paul Verlain » وكذا الشاعر المتمكن موريس « Moreas » أستاذ الفصاحـــة والبيان . . بيد أن ذلك النعت الرمزى إذ يعبر عن قيمة أدبية ثابتة منذ ذلك التاريخ حتى عصرنا الحاضر . . فإننا نحن الذين يعيشون فى يومنا هذا نستطيع أن نقيس جيداً تلك الأعمال العظيمة التى تمت فى هذه المرحلة بمقاييسنا الحاضرة . . وإن جميع الشباب الذين اجتذبهم هذا الاتجاه فى مقدورهم هضمه جيداً كذلك ، دون ذلك الاتجاه الطبيعى الذى لم ينل منهم الاهتمام . . ولقد كان بول جوجان فى هذه الفترة التاريخية قد يبلغ من عمره الأربعين ، حيث كلما تقدم فى السن كلما كان أكثر نضوجا . . وهكذا استطاع الفنان جوجان أن ينقل مجرى ذلك

الاتجاه الأدبى الرمزى الذى يقوم على الكلمات ، إلى اتجاهه التشكيلى الذى يستند إلى الخطوط والمساحات والألوان ، حيث يعنى الرمز هنا ذلك الجوهر الذى تنطوى عليه الأشياء والأشكال ، دون ذلك الظاهر السطحى الذى هو أساس التصوير الواقعى . بينما نرى فيما بعد أن جوجان قد أشار إلى هذه الرمزية فى حديث له عن كروكى من تخطيطاته ، يمثل صليباً تشتعل فيه النار قائلا « ذلكم هو شعار الرمزية » .

الفنان المصور «ماتيس» رائد المذهب الوحشى

بقلم الكاتب ميشيل جورج ميشيل

يقول الكاتب، إن أول مرة أسمع فيها اسم الفنان « ماتيس » كان ذلك من الكاتب فينييه « Vignir » لدى الناشر أوجينى رى « Eugene Rey » فى عام ١٩٠٣ .

حيث كان فينييه رجلا من طراز ممتاز ومن هواة التحف ، إذ كانت لديه مجموعة فنية قيمة من أعمال فنانى الشرق الأقصى ، تلك الأعمال الفنية من الصينية واليابانية التى كانت تحظى بتقدير كبير ، وخاصة من أتباع الأدب الواقعى للأخوين « Les Goncourt » جونكور فى باريس .. ثم يستطرد .

وذات مرة دار حديث بينى وبين فينييه عن بعض الفنانين فقال لى : إنى أحب مسيو ماتيس ألا تعرف مسيو ماتيس . . ؟ اذهب لرؤيته ، أو أنصحك بالأحرى ألا تذهب مطلقاً كى لا ينفخك فتطير ، بيد أن فينييه فى حديثه لم يكن لاعباً بالألفاظ . . وذلك لأنه فى تلك الفترة لم يكن مذهب ماتيس الوحشى قد نشأ بعد . . ولم تكن الجماعة التى يتألف منها أنصار هذا المذهب قد تكونت ، تلك التى أصبح ماتيس رئيساً لها فيما بعد، بحكم مكانته الفنية وكبر سنه بالنسبة لبقية أعضائها . . إذ تعتبر هذه الجماعة من أوائل الذين تحرروا من قيود الانطباعية ، قبل جماعة المذهب التكعيبى التى يرأسها بيكاسو . . إلا أنى بعد ذلك بسنوات ذهبت لرؤية مسيو ماتيس ، حيث لاحظت أن هذا المصور فى بداية استقباله لى كان يبدو محملقاً ، وعلى وجهه آثار الاضطراب ، وبعد أن سمح لى بالدخول ، كان فى حديثه معى ممتحناً لى بفطنة . . بيد أنى شاهدت بعض تجعدات على جبهته تشير إلى انشغال باله ، وبدا واضحاً فى عينيه ومن تحت منظاره تلك النظرة

التى تعطى التأثير بأنه لا يرى شيئاً . . ! أما أنفه فهو أبتر وقصير . . ويشبه إلى حد كبير أنف إميل زولا . بينما يرى من خلال لحيته وشاربه فم مكتنز وبجمد الشفاه . .

وقد بدأ حديثه إلى قائلا : إليك ما أقوم بعمله الآن . . وقدم لى لوحة رسم فيها كوبرى على نهر السين ، إلا أن ألوان المياه فيه تبدو ثقيلة ، وتشبه مادة المينا (التى تطلى بها النماذج المعدنية أو الخزفية) فقلت إنها مادة جميلة . . فأجاب : أجل إن المادة يجب أن تكون جميلة . . وإن ذلك إنما يمنى بالتقريب ما هو جوهرى (١) . . إذ يجب أن تكون الألوان متوافقة ومنسجمة ، ولو أن ذلك قد يكون أحياناً أكثر صعوبة ودقة ، وخاصة عندما يتطلب الأمر أن تكون الألوان حادة وصارخة ، بل ومتألقة أيضاً . . ذلك ما قد بحثت عنه طويلا وكثيراً ، وهذا هو ما نراه الآن . . وهذا هو كل ما كان من الحديث الذى دار بينى وبين المصور ماتيس فى أول مقابلة . . ولكننى مع ذلك تقابلت معه مرة أخرى فى قهوة بميدان سان ميشيل ، حيث كان يرسم بقلم قصير وسميك منظراً إذ كان يعالجه (دون اكتراث لتفاصيله ، بخطوط دقيقة .

ولقد بدا لى أن أكون أكثر معرفة بالفنان بعد نحو من عشر سنوات أخرى . . وكان ذلك فى فترة متأخرة فى الباليه الروسى، حين كان صديقنا الفنان دياجيلو « Diaghilew » قد استفاد عن طريق المصور ماتيس مقاولة بشأن عمل زخارف الروسنيول للموسيقى « سترافنسكى » ذلك لأن ماتيس لم تكن لديه رغبة أو ثقة فى عمل نماذج أو كروكيات لمثل هذه الأعمال

---

(١) إن ما يهدف إليه ماتيس إنما هو الشكل الجوهرى بما يتضمنه من تخطيط وتلوين .

التى تتطلب إعداد نماذج « Maquettes » ذات أحجام كبيرة .



(شكل ٣٠) محادثة للمصور ماتيس

تحليل و تعليق

وأرى هنا أن هذا الانطباع الذى صوره لنا الكاتب « ميشيل » المذكور عن شخصية الفنان ماتيس ، إنما يمكن أن يعطينا فكرة واضحة عن مذهبه الوحشى « فوفيزم » الذى تعتبر الظواهر الهامة فى طريقة أدائه الفنية متمثلة فى النقط الآتية :

أولا : بساطة التخطيط للرسم وعلى حد قول الكاتب « إنه كان يعالج رسم المنظر بعد أناة وتأمل بخطوط قليلة ، ولا شك أن التبسيط فى الرسم بل فى الأداء الفنى إجمالا ، إنما كان رائداً لمعظم الفنانين المعاصرين فى إنتاجهم على النحو الذى نجده فى إنتاج كل من سيزان وجوجان وفان جوخ قبل ظهور مذهب ماتيس الوحشى . . ذلك لأن تلك البساطة هى العامل الأسمى الذى يتخذه الفنانون المعاصرون للوصول إلى الشكل الفنى الجوهرى ،

الذى يعبر عن مضمون موضوع اللوحة ، بحيث يساعد على تألق الفكرة من خلال هذا الأداء المبسط . والفكرة هنا إنما تشير إلى المطلق المشاهد للصورة الميتافيزيقية لما وراء الطبيعة .

ثانياً : طريقة التلوين على حد قول ماتيس ، « إذ يجب أن تكون الألوان متوافقة ومنسجمة ، ولو أن ذلك قد يكون أكثر صعوبة ودقة، وخاصة عندما يتطلب الأمر أن تكون حادة وصارخة بل ومتألقة » . ويمكن القول بأن هذه الكلمات القليلة التى تحدث بها الفنان، إنما تشير إلى تلك السمة الرئيسية التى يتميز بها مذهبه الفنى عن جميع المذاهب الفنية المعاصرة الأخرى ، وذلك بمعنى أن مذهب الفوفيزم يستند أول ما يستند إلى استخدام الألوان الأولية ذات الطبقات القوية والصارخة على حد قوله . . وأما بصدد ذلك التوافق والانسجام الذى يتحدث عنه ماتيس وإن لم يذكر الكاتب شيئاً بالمرة عن تفاصيله (نظراً لأن ما يقوم بعمله فى كتابة التراجم عن شخصيات الفنانين إنما يكتفى بأن يعطى للقارىء كروكياً سريعاً يتضمن الانطباع الذى يصور لنا شخصية ماتيس كما رآه . وكما يمثل أيضا طريقة أدائه الفنى من خلال معالجته لبعض لوحاته فى لمحة عابرة ..) فإنى أرى أن المصور ماتيس كان له أسلوبان بصدد الوصول بعمله الفنى إلى مستوى طيب من التوافق اللونى .. أما الأسلوب الأول فتقوم طريقته على اتخاذ تحديدات قوية باللون الأسود ، بمعنى أنها تكون عريضة نسبياً فى خطوط الرسم الذى يحدد النماذج فى الشكل العام للصورة .. وأما الثانى فكان يتخذ اتجاها عكسيا ، وذلك بأن يحل الأبيض محل الأسود فى سبيل تلك الغاية التى كان ينشدها من التوافق والانسجام اللونى .. والسبب فى ذلك هو أن ماتيس كفنان مصور خبير باستخدام الألوان ، كان يعلم جيداً أن الألوان الأولية بالذات (وإن كان مع ذلك يستعمل أحياناً الألوان الثانوية والثلاثية) إذا وضعت فى اللوحة متجاورة فإنها تبدو متنافرة ،وخاصة إذا كانت ذات طبقات قوية وعميقة ، ذلك لأن الطبقات

القوية فى كل من الألوان الأحمر والأزرق والأصفر ، لما يحملها صارخة التأثير وغير متلائمةمع بعضها إلى حد بعيد . وهنا تبدو أهمية تلك التحديدات القوية سواء كانت بالأبيض أو الأسود ، إذ تعمل على إيجاد رباط يربط فيما بينها ، وعندئذ يحدث الانسجام .

ويمكننا تحليل الأسباب التى من شأنها أن تعرفنا سر هذا التوافق عن طريق استخدام هذين اللونين المحددين على النحو الآتى :

لقد سبق القول بأن كلا اللونين المحددين وهما الأبيض والأسود يستخدمان كرباط بين تلك الألوان المتنافرة ، . وذلك لأنه كان ولا بد لكى يحدث انسجام بين الألوان ، وخاصة إذا كانت حادة وصارخة ، أن تكون بينها ألوان مشتركة ، حتى يمكن التوفر على ذلك التوافق الذى يعمل على الملاءمة فيما بينها .

ولما كان كل من الأسود والأبيض يجمعان فى خصائصهما اللونية ما يعمل على التوافق والانسجام بين الألوان الأولية المتنافرة رغم ما يوجد من تباين كبير فى نفس الطريقة التى يعمل بها كلاهما ، فإن ذلك مرجعه إلى أن اللون الأسود يشترك مع تلك الألوان الأولية من الأزرق والأحمر والأصفر ، باعتبار أنه يتكون أساساً من خامات تلك الألوان الثلاث مجتمعة وممتزجة . . ومن هنا يكون أثره القوى فى إحداث الانسجام المطلوب . . وشأنه فى ذلك شأن اللون البنى ، الذى يستعمل بدوره فى تحديد مسطحات الأشكال .

أما العملية التى يقوم بها اللون الأبيض فى ذلك التوافق ، فهى تختلف تمام الاختلاف ، لأنها تعتمد على نظرية الطيف الشمسى وصلتها بالعين ، وذلك على اعتبار أن الألوان الأساسية التى يتكون منها ذلك الطيف (وهو اللون الأبيض الذى يمثل ضوء النهار الطبيعى) إنما هى الأزرق والأحمر والأخضر . بمعنى أننا إذا أضفنا كلا من الأحمر والأخضر إلى بعضهما ينتج عنهما

ذلك اللون الثانوى الضوئى وهو الأصفر ، وبإضافة اللون الأزرق إلى الأصفر فإنه يترتب على ذلك وجود اللون الابيض الذى هو الممثل للضوء الطبيعى .

وهنا نرى أن اشتراكية اللون الأبيض مع الألوان الأخرى ، إنما هى فى الواقع نتيجة لتأثيرات ضوئية .. وخاصة إذا عرفنا أن شبكية العين البشرية تتكون من جزيئات لونية ، يتكون كل جزىء منها من ألوان الضوء الأولية التى سبق ذكرها ، وعلى ذلك يكون الانسجام الناتج عن التحديدات البيضاء للرسم ، إنما يتم على شبكية العين بالنظر إلى أنه انسجام ضوئى ، بينما يكون التوافق الناتج عن التحديدات السوداء صادراً عن توافق بين ألوان الخامات ولكنه مع ذلك يحدث فى العين عند الرؤية تأثيراً انسجامياً ، وإن كان فى صورة متباينة .

الأسلوب التكعيبى فى صورته الأولى

وانعكاسه فى الفن الحديث

لقد كان المذهب الوحشى « فوفيزم » الذى سار فيه « ماتيس » وأعضاء جماعته : أمثال ماركيه ، فليمنج ، ديران .. هو الينبوع الذى نبعت منه الحركة التكعيبية ، حسبما يقول بذلك بعض النقاد ، كما يعتبر من حيث وجهة نظرهم أنه بداية للطريق الموصل إليها ، مع ما بينهم من تباين فى المبادىء الفنية والطرق الأدائية التى تميز كلا منهم عن الآخر ، وذلك رغم القول بتعدد المصادر التى استقت منها هذه الحركة مبادئها الفنية .. وفى ذلك يتطلب البحث عن المصدر الحقيقى للحركة التكعيبية ، وبيان ذلك فيما يلى :

إذا كانت الفكرة السائدة عن الأسلوب التكعيبى فى الفن تقول : بأن « سيزان » هو الممهد لكل من بيكاسو وبراك ، بما انطوى عليه إنتاجه الفنى المتنوع الذى فتح الباب على مصراعيه ، لشتى القيم الفنية التى يقوم عليها إنتاج الفنانين المعاصرين الأوائل ، وخاصة فيما اتخذه سيزان من الطرق والاساليب التكعيبية والتعبيرية فى لوحاته ، أو أن أعمال الفنانين الوحشيين

من أمثال: ماتيس وماركيه وديران وفلمينك ، كانت بدورها المنبع الثانى الذى استقى منه التكعيبيون طرازهم ، أو أنها كانت بعبارة أخرى بداية الطريق إلى المذهب التكعيبى ، حسبما ذكر .

فاننا مع ذلك نستطيع القـــول ونحن على يقين من أنه لاسيزان ، ولا الوحشيون[١] ولا حتى نظرية التبلور (التعدينية) التى ادعاها التكعيبيون أساساً لتدعيم نظريتهم فيما يتعلق بمذهبهم التكعيبى ،على اعتبار أنهم كانوا بمثابة المصدر الحقيقى لهذا الإتجاه ، بل يعتبر الفضل الأول فى ذلك لفنانى الفطرة من البدائيين فيما قبل التاريخ .. حين كانت وسائلهم التلقائية الفطرية تقودهم إلى اتخاذ طريقة مبسطة للتعبير عن صور الكائنات . حيث كان من أسهل الطرق والوسائل لديهم فى التعبير عن هذه الصور . هى استخدام أساليب التكعيب القائمة على الخطوط الهندسية المستقيمة بعد أن وجدوا أن محاولاتهم الأولى فى الاتجاه الواقعى تعترضه الكثير من الصعوبات فى تصوير إنسان أو حيوان حيث تراءى لهم بعد ذلك ، أن هذه الخطوط الهندسية إذ تحذف الكثير من التفاصيل الواقعية ، فهى عند ذلك تكون أسهل فى التعبير عن الأشكال التى يريدون محاكاتها ، والتى يدفعهم إحساسهم الجمالى أو دوافعهم الدينية والسحرية إلى رسمها وتصويرها ، بما يفى بالغرض الذى يعطى فكرة أو دلالة تشير إلى أن هذا الرسم لإنسان أو حيوان أو شجرة إلخ .

وكما كانت وسائلهم الأولى فى التعبير اللفظى عن مكنون نفوسهم ،تتخذ تلك الأصوات الرمزية التى اصطلحوا عليها فطرياً ، حيث يكون الحديث رمزياً بتلك الإشارات الصوتية ، دون ذلك الحديث الذى يقوم تسلسله على

---

(١) ان المهمة الفنية التى قام بها المصور (سيزان) من جانب وجماعة ماتيس الوحشيين من جانب آخر ، فيما يتعلق بتمهيد الطريق للحركة التكعيبية فى الفن المعاصر لاتنكر أهميتها الايجابية بيد أن أول أساس جوهرى للأشكال التكعيبية ، لاشك أن البدائيون بأساليبهم الهندسية كانوا هم التكعيبيون الأوائل فيما قبل التاريخ .

الجمل المعقدة ، التى تحتوى على العديد من الكلمات ، إذ تكون هنالك سهولة فى التفاهم عن طريق الرمز . . كذلك كان فنهم فى إحدى محاولاتهم البدائية يجنح إلى تلك البساطة الرمزية فى بعض رسومهم ومنحوتاتهم ، حسبما نشاهد ذلك بوضوح فى أعمال الفنانين البدائيين بالمنطقة الاسترالية ، بل وفى أنحاء أخرى من عالم ماقبل التاريخ .

إلا أنه مع تطور الإنسان على درج التقدم والخبرة الفنية ، كان لابد لتلك الأساليب الفطرية الساذجة ، أن تدخل فى طور الصقل على ضوء العديد من المحاولات والتجارب التى قام بها الفنانون عبر العصور . . حيث نجد صدى لهذه المحاولات فى عهود الحضارات الأولى وخاصة فى فن النحت المصرى القديم ، الذى وإن اتخذ فى كل من أعمال النحت أو الحفر البارز أو التصوير فيما يتعلق بالكائنات الحيـــة ، من أشخاص وحيوانات ، بتخطيطات خارجية تقترب من الواقعية ، إلا أنها فى الحقيقة بعيدة كل البعد عن المحاكاة الطبيعية ، فهى إذ تعطى الصورة الجوهرية لهذه الأشكال ، إنما تعتمد على استخدام خطوط هى فى الواقع أقرب إلى التخطيطات الهندسية ، التى تشيع فيها المستقيمات والأقواس والخطوط المنكسرة فى بعض الحالات ، إذ هى بهذا التبسيط تعتبر ممثلة لحركة فنية تجريدية ، تهدف إلى إظهار ما هو جوهرى ومعنوى دون تصوير ذلك الجسد الفانى بتفاصيله الواقعية الدقيقة . . وقد نلاحظ فى أعمال النحت استخدام الكتل الهندسية التكعيبية ، وليس ذلك فى التفاصيل العضوية التى يستند إليها التمثال فحسب . بل فى الملابس أيضاً . وإن كانت هذه الأوضاع الهندسية تلجأ أحياناً إلى تلك الأشكال الاسطوانية والمخروطية ، وذلك بالإضافة إلى ما هنالك من التبسيط الهندسى فى أعضاء الجسد على النحو الذى سبق ذكره .

وإذا كانت الحركة التكعيبية قد قامت تسلك طريقها على يدى كل من

بيكاسو وبراك، فهى فى الأصل اتجاه يعمد إلى اتخاذ حركة مضادة للتأثيرية (التى تصور الجانب العرضى من الأشياء، دون نظر إلى مضموناتها أو موضوعاتها) وهى على هذا النحو قد بدأت من تلك البداية التى بدأت منها الفنون المصرية (من حيث الخروج على المألوف من تلك الأوضاع الممعنة فى المطابقة الواقعية) إلا أنها مع ذلك وجدت بغيتها فى ذلك الفن الزنجى الذى يمثل بنضارته الابتكارية نموذجاً رائعاً للبداية المعاصرة، التى كانت مصدر إلهام لكثير من الفنانين التقدميين من التعبيريين وكذا التكعيبيين وغيرهما فى المذاهب المعاصرة، ذلك لأن الفن الزنجى وإن كان فى بعض جوانبه يسلك طريقاً تعبيرياً، إلا أنه فى الكثير من نماذجه الفنية، سواء من الصور أو المنحوتات للأشخاص، يستخدم الأوضاع الهندسية التكعيبية، من أشكال المربعات والمكعبات ثم المثلثات وكذا الأشكال الهندسية الأخرى.

ومن هنا نجد أن الفن التكعيبى لم تكن حركته الفنية بمظاهرها المتعددة، التى تمخض عنها إنتاج كل من بيكاسو وبراك، قد ظهرت فجأة الى حيز الوجود منذ تجلت بوادرها الفنية فى أعمال سيزان ومن بعده ماتيس، وهما وإن كان لهما مع ذلك فضل الإيحاء بهذا الاتجاه وأوضاعه الابتكارية.. فإنه يمكن القول فى هذا الصدد، بأن مذهب التكعيبية، إنما صدر عن حركات فنية تطورية، شقت طريقها عبر التاريخ منذ عهود البداءة، فى مراحل تاريخية، إلى أن بلغت ذلك المستوى الإبداعى الذى تتسم به الفنون المعاصرة فى القرن العشرين.

وإذا كان الفنان بيكاسو يعتبر على رأس الفنانين فى الحركة التكعيبية الحديثة المعاصرة، فلم يكن سيزان بانتاجه فى هذا السبيل، أو بآرائه الجمالية التى تقول « بأن الطبيعة تعمل على تبسيط أشكالها فى قوالب هندسية من أشكال الاسطوانة والمخروط والكرة»، ولا ما اتخذ الوحشيون بعد ذلك من ماتيس وأنصار حركته من تلك الأوضاع التى تنحو نحو طريق التكعيب، هم الممهدون الأوائل للحركة

التكعيبية فحسب ، بل قد سبقهم فى هذا الاتجاه وفى القرن الثالث عشر ، فنان يدعى فيلار دى أو نّكور ، Villar de Honnecourt ، الذى لم تكن أعماله التى تقوم على الأوضاع التكعيبية التصويرية ، ذات مأثرة فنية على جانب كبير من الأهمية ، إلا أنها مع ذلك قد أمدت من الوجهة الفنية ، إحدى الحركات الفنية المتأخرة نسبيا ، بتلك المبادىء التى قام بها بعض الشباب الصغير من المصورين التقدميين ، أولئك الذين كانوا ينعتون أنفسهم بالمصورين الذهنيين Peintres Cérépraux حيث استفادوا ببعض العناصر الابتكارية فى إنتاجهم الفنى ، بل إننا قد نجد أنه قبل عهد بيكاسو بالتكعيب ؛ على نحو ذلك النمط الذى يستخدم فيه مواد متنوعة ، تلصق على اللوحة من قطع الجرائد والحبال وبقايا البيئة وبعض الرمال والحصى الخ ، . كان الفنان نودان « Nudin » أيضاً يلصق قطعاً متنوعة من جلد الطبل على اللوحة كى يصور عليها ؛ حيث كان هذا الاتجاه الذى سلكه « نودان » قد أوحى لبيكاسو بتلك التصرفات الفنية التى تستخدم مجموعة من الأشكال فى صورها وحالتها التى تبدو عليها فى الواقع ، ولصقها على اللوحة متجاورة على نحو ما أوضحناه . . . حيث أطلق على هذا الاتجاه اصطلاحا غريباً يدعى بانوبلى « Panoplies » ويعنى ذلك « التسلح الكامل » الذى يرمز إلى تلك الدروع التى تغطى معظم أجزاء جسد الفارس على نحو ما تغطى قطع الأشياء التى سبق ذكرها صفحة اللوحة ، وهذا النوع من التكعيب يبتعد عن الأوضاع السابقة التى تتسم بالطابع الهندسى ، حيث كان يرمى بهذا الإتجاه المتطرف إلى دفع عجلة المذهب التكعيبى خطوة أبعد . . انتقل بعدها إلى ذلك الطراز الذى يصور الأشياء من جوانبها المختلفة أو يقطعها أجزاء ، لإظهار ما بداخلها على نمط شفوفى ، مستمداً من الواقعية البدائية التى تصور الأشياء المستورة ، على اعتبار أنها قائمة وموجودة وإن كانت خافية على العيان .

وتلك هى الجذور التى استمد منها رواد التكعيبية عناصرهم الفنية الابتكارية ، بيد أن ما يرونه بحسب زعمهم من حيث الاستحداث وبصفة خاصة تلك المحاولات التى تقوم على ذلك الخليط المشوش الذى يجمع بين بقايا خامات وأشياء مختلفة فى أوضاع مختلفة ، فإنه رغم ما ينطوى عليه هذا التصرف من تطرف ، باستخدام تلك النفايات ، إلا أنه يتضمن مع ذلك من القيم الفنية الابتداعية ما يمكن التسامى به إلى مستوى أفضل . . على النحو الذى يبدو فى تلك الإتجاهات التى استمدت صورها الإبداعية ، من ذلك الفن الزنجى الهندسى ، أو ما كان مستنداً إلى ذلك التكعيب البدائى ، وارتفع الفنان بمستواه من الوجهة الابتكارية إلى عمل فنى له جدّيته . سواء استلهم فيه تلك الواقعية البدائية ، أو فنون الأطفال التى قد نجد فيها مع تلقائيتها الساذجة ، قيماً فنية يمكن استغلالها والارتفاع بها إلى مستوى الإنتاج الفنى ، الذى يمكننا أن نقول عنه بأنه ذا أصالة إبتكارية .. أما ذلك الخلط المشوّه ، فهو لا يخرج عن كونه محاولات لا نستطيع أن نقول عنها سوى أنها تقاليع . . ! !

ومع ذلك فلقد كان للحركة التكعيبية أثرها النفسى الضخم الذى تجلت مظاهره التقدمية فى الفن المعمارى على يد المهندس الفنان «كوربوزييه» ، الذى سار على المنهج الذى اختطه التكعيبيون بطريقة مماثلة ، من حيث أنه عمل على التخلى عن الأوضاع المعمارية الزخرفية ، التى كانت سائدة من قبل . . وذلك من أجل الأغراض النفعية للبنـــاء . . حيث يقابل ذلك فى الفن التكعيبى العمل على حذف الكثير من التفاصيل الواقعية، سواء فى الأشكال الطبيعية أو غيرها من الأشياء المشاهدة فى العالم المرئى ، وذلك عن طريق الأوضاع الهندسية أو غيرها من الأوضاع التى انتهجها التكعيبيون من سبل الأداء ، تلك التى يهدفون بها للوصول إلى الشكل الجوهرى الذى هو الغاية التى يرمى إليها مختلف أئمة المذاهب المعاصرة .

الفنان بابلو بيكاسو

كما يراه الكاتب الفرنسي ميشيل جورج ميشيل

قد لا يكون أدل على معرفة روّاد وأئمة الحركات الفنية التشكيلية المعاصرة ، من أن يكون الكتّاب الذين يدونون عنهم المؤلفات كي يعرفوا الجماهير بهم وبأعمالهم ، من أكثر الناس اتصالا عن قرب بشخصياتهم ومعاصرة تطور إنتاجهم ، حتى يكون في استطاعتهم أن يعطوا القارىء ترجمة صادقة لحياة أولئك الروّاد من جوانبها الهامة . . ومن ثمّ فإننا نعتمد على ما دونه الكاتب الفرنسي ميشيل جورج ميشيل ، الذي عاصر هؤلاء الفنانين منذ عام ١٩٠٠ حتى عام ١٩٤٢ واتخذ لمؤلفه عنوان « المصورون والمثّالون الذين عرفتهم » وفيما يلي نقدم موجزاً مركزاً من كتابه عن صور حياتهم ومذاهبهم وإنتاجهم الفني . . حيث في مطلع هذا الكتاب يحدثنا المؤلف عن الفنان بابلو بيكاسو « Pablo Picasso » رائد الحركة التكعيبية وكيف بدأ حياته الفنية في باريس ، وكذا عن ذلك الرمز الذي اتخذه الفنانون التكعيبيون شعاراً لهم إذ يقول « لما كان معظم الفنانين التكعيبيين يستخدمون الغليون « pipe » في تكويناتهم الفنية لموضوعات الطبيعة الصامتة ، فمن ثمّ صار الغليون هو الرمز الذي يمثل الحركة التكعيبية . . » ثم يصف المؤلف لنا بيكاسو في شبابه ، فيقول « إنه شاب صغير طيب ، له خصلة شعر سوداء تتدلى على عين أكثر سواداً وتألقاً ، وهي تدور في محجرها . . وله شفتان ممتلئتان يحددان فماً صغيراً ، كما أنه غليظ العنق . . وتتدلى من عروة صديريته سلسلة تشير حلقاتها المعدنية إلى الزمن الماضي . . إذ يرتدي فوق ذلك معطفاً بلون « بيج » أقرب الصفرة ، إلا أنه قذر جداً . . ! وكذلك شأن قبعته التي كان يرشقها على رأسه في وضع مائل . . ثم يستطرد : كان هذا الشاب هو بيكاسو الذي استطاع منذ أربعين عاماً ، أن يدهش الجمهور من الهواة والنقاد

والمصورين باتجاهاته الإبداعية فى التكعيب.. ولكن كل ذلك قد تغير .. لأن بيكاسو نفسه من ذلك النوع المتقلب ، الذى تعود التغيير كى يظهر للجماهير أساليبه البيكاسيّة المتجددة على الدوام فى الأشكال والألوان . . أما بيكاسو الآن فهو غيره بالماضى ويبدو أنه يسخر منا . !!



(شكل ٣١ لبيكاسو)

وإنه بحسب ما ورد فيما ذكره رجسون عن حياة بيكاسو فى باريس أن كلا من الفنانين والنقاد الآتى ذكرهم تحدثوا عنه وعن انجازاته الفنيةوهم: أبو للنيير ، سلمون ، جليتز ، ميتسنجيه ، كوكتو ، كوكيو ، جاكاسو ، جرترود شتين ، دى أور ، فارنو رابانال ، زيرفوس ، فولار .

أما فى بدء حياته فى باريس فإن بابلو بيكاسو كان قد وصل إليها منذ

عام ١٩٠٠ حيث نزل فى حى مونمارتروابتدأ هنالك بالتصوير .. وكان ذلك فى الوقت الذى كان الناس يرون فيه تولوزلوتريك متأثرين بمأساته (فيما يتعلق بتشويهه الجسدى الذى جعل منه قزماً على أثر حادث فى صغره) وكذلك بإنتاجه(١) .

وبينما كان بيكاسو يرى فيما يقدمه السيرك آنذاك من بهلوانات وأقزام مجالا للبحث والدراسة ، بينما نرى فى ذلك الوقت أن من بين أدباء العصر كان الكاتب الواقعى جونكور « Goncourt » قد اتخذ مكانته التى استطاع أن يؤثر بها فى الشباب الحديث ، مما أشعل فى روحهم جذوة الحماس والاهتمام، حيث يصرّم بأن كل فنان يجب أن يتطلع إلى الأمام للوصول إلى هدفه الكبير فى فنه بالبحث عن الجديد . . وهكذا كان بيكاسو ممن أثمرت فيه تعاليم « جونكور » إذ أنه فيما بعد نحو من ثلاثين عام من التشويهات والتحريفات فى الإنتاج الفنى ، كانت رسوم المهرجين والبهلوانات عاملا رئيسياً فى إنتاج بيكاسو . . ذلك لأنه قد بلغ من ولعه بالسيرك أنه كان يذهب كل ليلة إليه مع أصدقائه ، ومعه أدوات الرسم لكى يتخذ ما يروق له فى العروض من الحركات والأوضاع الفنية المثيرة ، التى يقوم بها أولئك الفنانون الهزليون من وراء أقنعتهم الساخرة ، كى يبعثوا المرح إلى قلوب المتفرجين .. بينما كان خلال النهار يجوب الشوارع والأزقة ، وهو يتأمل حركات الأطفال فى لعبهم ومرحهم . . . » ثم يستعرض الكاتب حديثاً لبيكاسو عن نفسه يسرد فيه بعض الذكريات التى كانت تؤلمه فيقول « وكما كان يطيب لى أن أستخدم فحم الكونتيه على طريقة أشتينلين Steinlen » وأرسم نفس المناظر والموضوعات التى كان يتناولها فى عمله الفنى ، تلك

---

(١) يعتبر الفنان تولوزلوتريك من الرواد الفرنسيين للحركة التعبيرية التى كان الرائد الأكبر فيها هو الفنان فان جوخ .

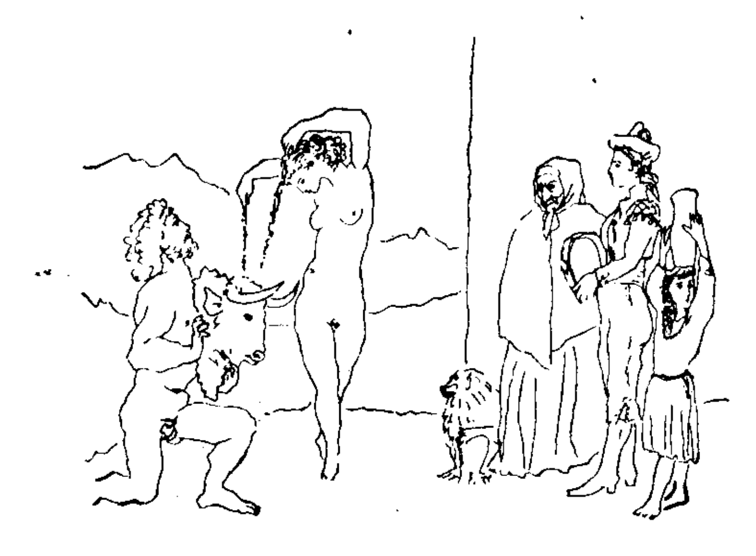
التى أشاهدها حاضرة أمام عينى اليوم . . مما دعا بعض النقاد إلى القول ، تارة بأنى متأثر باشتينلين ، وتارة أخرى بتولوزلوتريك . . (ثم يصعد أنفاسه متململا ويقول متهكما ما أغرب ذلك . . ؟!) ثم يستطرد المؤلف وفى طريق التدرج نحو التحول فى اتجاهات أعمال الفنان . نرى أن بيكاسو قد أعطى اهتماماً لتلك الموضوعات المنحدرة . وهى الموضوعات التى حامت حولها كثرة إنتاج الأدباء والمصورين فى مونتمارتر . . وإلى القارىء أمثلة من العناوين التى كانت تتخذها لوحاته : متعاطى المورفين . . المخمورة . . التانجو الخ . . كما يذكر بيكاسو أن موضوعات العهد الأزرق إنما أوحت بها إليه زيارته لمسقط رأسه فى إسبانيا حيث تأثر فى هذه الزيارة بأعمـــال الجريكو .



(شكل ٣٢ لبيكاسو)

وإذا كان العهد الأزرق يمثل صوراً من البؤس تدل عليها رسوم

أشخاصه فى هذه الفترة[١]. فقد انتقل بيكاسو إلى العهد الأحمر أوالوردى[٢] الذى يعتبر أكثر إشراقاً وابتهاجاً . . إذ أنه بعد ذلك العهد الأخير بزمن قصير ، كان قد وصل إلى المجد والثروة . . وهكذا ولأول مرة يحصل على جلد الدب . . ! (على حد تعبير الكاتب . .) وذلك عندما اشترت البرنسيسة ليشنوفيسكى إحدى لوحاته المسماة « Les Saltimbanques » المشعوذين .. بمبلغ قدره إثنى عشر ألف فرانك .. ومنذ تلك المرحلة التى انتعشت فيها حالته الاقتصادية ، صار يعمل فى كل من الاتجاهين « الأزرق والأحمر » من أجل برنسيسات العالم وخاصة العالم الحديث . . ! »



(شكل ٣٣) لبيكاسو

ولكى نتعرف على بدء اكتشافه للطراز التكعيبى يحدثنا الكاتب فيقول « لقد كان من الكفاية بمكان للوصول إلى هذه الغاية ، تلك الزيارة التى قام

---

(١) العهد الأزرق ويبدأ من عام ١٩٠١ إلى ١٩٠٤ .

(٢) العهد الأحمر ويبدأ من عام ١٩٠٥ إلى ١٩٠٦ .

راجع شرحاً أكثر تفصيلا من هذين العهدين من حياة بيكاسو فى (كتابى) مذاهب الفن المعاصر .

بيكاسو مع صديقه الشاعر أبوللينير إلى معرض الفن الزنجي . . حيث عند مشاهدته لتلك الأعمال الفنية ذات الطابع البدائي ، بلغ ولعه بهذا الفن الزنجي أقصاه . . إذ كان مفاجأة مدهشة له ، لأنه وجد فيه بغيته ، حين بدا له التخطيط الزنجي في بساطة الأسلوب الذي يصل إلى هدفه بضربة واحدة ، وفي سهولة ويسر .. ولقد لفت نظره هنالك تمثالا اتخذ في تكوينه الفني ذلك الشكل المكعب ، مما دفعه إلى أن يتخذه في رسوم أشخاصه ، وفي هذا الجانب القليل تتمثل قصة التكعيب ، حيث رأى الناس بعد قليل هذا المذهب حقيقة واقعة .

ولقد كانت أصداء الروح البيكاسية التي حامت حول التكعيب تتخذ مباشرة نظريات تقوم على تصوير النواة التشكيلية للمادة ، تلك التي تستند إلى توازن الأجسام في جميع الأشياء من الجانب المضاد لكل من المخروط والكروى في النواة المكعبة والتكوين الموحد التكعيبي ، والحقيقة الفريدة للتكعيب .. ثم رد الفعل التكعيبي البنائي ضد الانطباعية وأساليبها الأثيرية غير محددة الهيئة والشكل .

وهكذا اعتنق هذا المذهب غير قليل من المأخوذين بهذه الحركة الفنية وقد أغرقوا في التكعيب الذي اتخذ آنذاك تصوير أعماق الأشكال في الأشياء (حسبما نجده لدى كل من ميتسينجيه ، ليجيه ، وغيرهم من الفنانين التكعيبيين) حيث غرقوا لآذانهم تحت نماذج هذا الاتجاه وأوضاعه الهندسية .. بينما كان قد خرج منها بيكاسو باسماً كالطفل وهو يهمس : سأتخذ في الحاضر نهج التقاليد الفنية التي سار عليها آنجر في التصوير (وفي ذلك ما يكشف لنا عن تقلب بيكاسو وعدم ثباته على نمط واحد في إنتاجه الذي ينتقل به من النقيض إلى النقيض ، ولكنه مع ذلك يقول : « إن الكتاب المشايعين لي لازالوا يتبعونني ، ومع أنهم لم يخدعوا فإنهم لا زالوا يكتبون . . ! » وإذا كان بيكاسو الآن يصور في موضوعات الطبيعة الصامتة ، الغليون ، القيثار ، علبة التباك . فإننا إذ نتساءل : لماذا نجد هذه الأشكال الثلاثة من النماذج التي

ساد استخدامها لوحات الفنانين التكعيبيين . . ؟ ونجيب على ذلك : بأنها من الأشياء التى وقع عليها اختيار بيكاسو منذ البداية . . ويقول الكاتب مستطرداً : « إن بيكاسو لم يبتدع المذهب التكعيبى ، ذلك لأنه كان موجوداً بدون بيكاسو . . والمذهب التكعيبى ليتشابه مع المذهب الرومانسى الذى كان موجوداً بدوره دون فيكتور هيجو . . ! ذلك لأن هاتان الحركتان الثوريتان جاءت كل منها فى وقتها المناسب لظهورها . . بيد أن كلا من بيكاسو وفيكتور هيجو قد أعطياهما دفعة قوية إلى الأمام » .

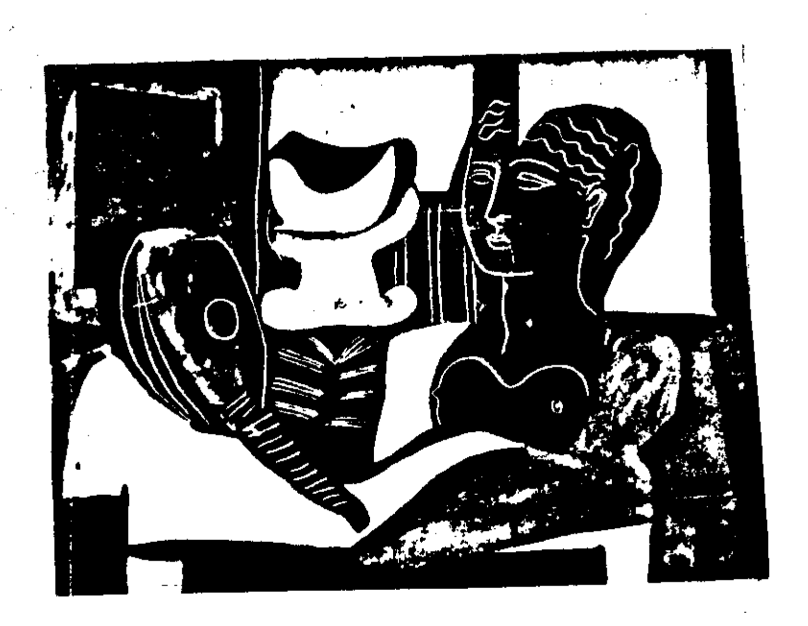
ويحق لنا أن نتساءل الآن هل سبق براك فى هذه الحركة التكعيبية بيكاسو . ؟ إذ يقول ميشيل فى هذا الصدد « كان كل من بيكاسو وبراك ، أحدهما إلى جانب الآخر يصوران فى سيريه « Céret » وأنهما بعد أن تناولا الحديث فى موضوعات مختلفة،قال بيكاسو لبراك : أرى أنك شخص موهوب وأنك تشبهنى ، وفى استطاعتك أن تقدم للجمهور ما يجذبه من



(شكل ٣٤)
صورة فتاة فى أوضاع تكعيبية حركية للمصور بيكاسو

إنتاج رائع ، وكان لهذا القول أثره بشأن اجتذاب الجمهور ، مما لقى تجاوباً مع ما يجيش بصدر براك ، الذى رد فى انفعال وإعجاب قائلا : إنك لاتقول باطلا أبداً . . !

فما هو عسى أن يكون الكيوبيزم . . ؟ إنه الحركة التى هى أكثر بساطة وطبيعية فى دنيا الفن . . إنه رد الفعل البنائى للحركة الانطباعية « الإمبرسيونيزم » التى ليس فى مظهرها إلا القليل الذى لايبنى شيئاً بالمرة ، أى بناء على الإطلاق ، وهل هنالك مايدعو إلى التوضيح فى هذا المقام عما يقوم به المذهب الانطباعي فى التصوير ـ ؟.



(شكل ٣٥)

تكوين لطبيعة صامتة يتمثل فيها لونين « البنى والأصفر » للمصور بيكاسو

ثم يجيب الكاتب ميشيل على تساؤله فيقول :

« وإننا لكى نوجز مفهوم هذه الحركة الفنية نقول . عندما قامت جماعة من المصورين فيا بعد عام ١٨٧٠ بقليل ، كانوا قد اعتزموا وقرروا ، أو على أغلب

الاستفادة من مميزات مدرسة كل من كونستابل ، كورو . . بل يمكن القول بالأحرى « كورو » وهو أحد زعماء مدرسة الباربيزون .. من حيث النهج الذى سارت عليه هذه المدرسة[1] ، ذلك أنهم بدلا من أن يقوموا بتصوير لوحاتهم فى استوديوهاتهم خرجوا بها إلى ضوء النهار والهواء الطلق ، حيث اكتشفوا عناصر فنية على غاية من الأهمية . . فالظلال من الآن فصاعدا لن تكون سوداء أو بنية التأثير ، كأن الأشياء بعد أن كانت من لون واحد فريد ، ستكون من ألوان متنوعة .. سواء بحسب ساعات النهار وحالة السماء الطقس ، أو بتحليل ألوان الضوء ... وأن البعض لا يزال يذكر تلك الأعمال القيمة التى قام بها « كلود مونيه[1] » فى هذا السبيل ، حين كرس جهده فى تصوير موضوعات لأكثر من خمسين مرة .. تلك التى منها كاندرائية روان « Rouen » وكوبرى لندن فى جميع ساعات النهار ، وكذا فى مختلف فصول السنة .

بيد أنه فيما بعد لم يبق شيئاً من الانطباعية سوى ألوانها ولمساتها ، وبذا نرى أن الفنانين المتقدميين لم يهملوا كل ما أتت به الانطباعية ، ولو أنهم تركوا تلك التكوينات الظاهرية .. ومن ثم كان لابد للأجيال الحديثة حينئذ من أن يكون وضعها المنطق متخذا اتجاهاً مضاداً للأوضاع الفنية الانطباعية ، وكما يحدث دائما عندما يكون هنالك رد فعل قائم ، وفوق ذلك عندما يكون هنالك أيضاً جماعة من شباب الفنانين ، فإن دعاة الاستحداث والتجديد منهم ، يتخذون موقفاً متطرفاً ، حيث يبدأون فى عمل تكوين شكل أولى يتخذ صورة أمعن فى البدائية . . ومن هنا يكون المكعب هو النواة التى يقوم عليها اتجاههم الفنى .

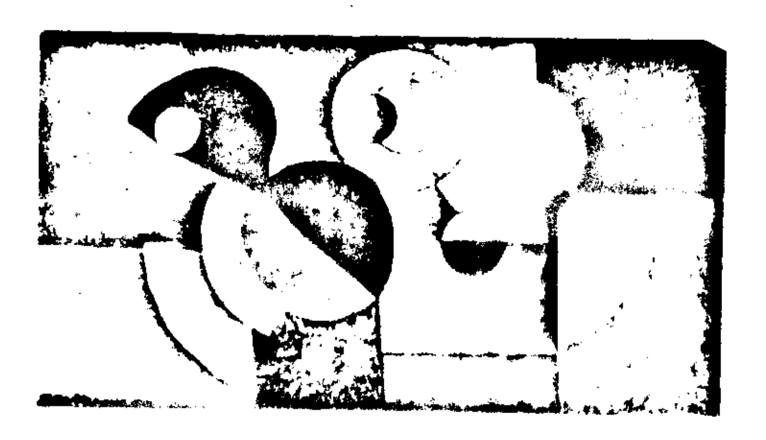
---

(١) وهو أحد أساتذة المدرسة التأثرية التى كان يتزعمها الفنان « إدوارمانيه » حيث تمثل هذه المدرسة تلك الحركة الفنية التى تقوم على تقسيم ألوان الضوء ، إذ يعتبر الضوء هو العامل الأول فيها .

النظرية الدائرية Vorticism

إذا كان أساتذة المدرسة التكعيبية قد اتخذوا من شكل المكعب ذلك الأساس الفني الذى تقوم عليه نظريتهم فى التبلور ، المستمدة من تلك الأشكال الهندسية التى تمثل حبيبات ودقائق المعادن، مشاهدة من خلال الميكروسكوب، وإن هذا البحث العلمى كما قاد إلى وجود هذه النظرية التى أفادت الحركة الفنية التشكيلية وعملت على امتدادها ، فإن النظرية المستقبلية التى اتجهت بدورها نحو الحركة الكونية وعملت على تصوير الأشياء فى تلك القوالب الحركية التى تجمع بين الزمان والمكان للوصول إلى البعد الرابع فى العمل الفنى ، قد أتاحت لنا مع ذلك أن ننظر إلى العالم من خلال قانون « النظرية الدائرية » الذى تتمثل فيه تلك الحركة الدائرية الكونية ، بصرف النظر عن الاستدارة الكاملة أو الإهليليجية (البيضاوية) التى تقوم عليها حركات الأفلاك حول مراكزها فى الفضاء . كما نستطيع بعد ذلك أن نتخذ من هذا الاتجاه أساساً لتصوير الأشياء فى أوضاع دائرية أو بيضاوية أو دائرية نسبية . وبذلك يمكن التصرف فى أشكال الأشياء فى صورتها المضمونية الجوهرية ، على هيئة أقواس تمدنا بتكوينات ابتكارية مستحدثة، حسبما نلمس ذلك فى الاتجاه التجريدى لكل من الفنانين روبرت ، سونيا دلاونى Delaunay .

ولما كان النظام الكونى يستند إلى قانون الأوضاع الدائرية، كما هى ممثلة فى حركات الأجرام السماوية ، وفى أشكال تلك الأجرام من نجوم وشموس وكواكب .فإننا نجد كذلك أن هذه الحركات الدائرية، قائمة فى صميم لبنات بناء هذا الكون من حيث التكوين الدائرى ، الذى تدور فيه الكهارب حول نواتها .. بل قد نرى هذه الدائرية فى صميم كياننا الانسانى من حيث سريان الدورة الدموية فى أجساد الحيوانات والآدميين . وبالإضافة إلى ذلك إذا نحن نظرنا إلى



شكل ٣٦ — تكوين هندسي دائري للمصورة سونيا دولاني

التكوين الإنساني من الناحيتين الفيزيقية والروحية . فكما نرى أن الخطوط المحددة للجسم الإنساني تبدو على هيئة أقواس . قد يكون بعضها أكثر استدارة كما هو شأن الرأس في شكلها الدائري أحياناً أو البيضاوي أحياناً أخرى . وكما هو شأن تلك الدورة الدموية، التي تعمل لصلاح الجسد ونموه في مختلف مراحل تطوره .. فهناك إلى جانب ذلك حركة عقلية لاتهدأ حتى في حالة نومنا ، وما أظن هذه الحركة تتخذ في امتدادها خطا مستقيما ، بل هي في ذبذباتها وتحولاتها من فكرة إلى فكرة قد تتخذ تلك الحركة المحلقة في دورانها بعداً ماقد يمتد إلى خارج أسوار المادة ،وفي آفاق اللانهاية إلى ماوراء الطبيعة .. بل وقد يماثل ذلك تلك الألفة الفكرية التي هي مثال الذكاء المتوقد، ذلك لأن هذه الألفة ، إنما هي دورة تربط بين نقاط متعددة حتى تعطي مفهوما معينا في غاية الوضوح .

وإذا كان الرأي الفلسفي قديما يقول : بأن العقل يدور حول الأشياء .. فلقد أوحت نظرية العالم كوبرنيكوس ، بشأن دوران الكواكب حول الشمس للفيلسوف الألماني ، عمانويل كانت ، بأن الأشياء هي التي تدور حول العقل سواء بسواء كما تدور المجموعة الشمسية ..

ومن ثمّ يكون التطبيق الفنى لهذه النظرية . دفعة بالفن المعاصر التقدمى فى الاتجاه العلمى قدما إلى الأمام . . وكما أن التكعيب يستمدّ من دقائق التكوين الهندسى للأشياء بناء أشكاله الفنية . فإن النظرية الدائرية يمكنها مع ، تقوم بدور له أهميته . من حيث الأخذ بالنظام الدائرى الذى يهيمن على بناء الوجود والحركة الكونية . . كما يمكن كذلك أن تعطى للعمل الفنى القائم على هذا الاتجاه . بعدأ خامسا بعد ذلك البعد الرابع الذى أوحت به النظرية النسبية فى الحركة الفنية المستقبلية .

براءة الأسلوب فى التعبير التلقائى

إذا كانت حياة الفطرة قد ألهمت فنان البداءة حب الجمال ، ومحاكاة صور الطبيعة وأشكالها . . حين أوحت إليه الطبيعة أن يصور الإنسان والحيوان ومختلف وحوش الغاب ، منذ تلك العهود السحيقة الضاربة فى ظلام القدم ، وفى تلك البيئات الضارية فى وحشيتها ، والجميلة الخلابة فى مختلف مظاهرها .

فإنها قد ألهمت الطفل من قبل ، ومنذ ولادته أن يرتضع من ندى الأم وهو لايدرى من أمر دنياه شيئاً ، وأوحت إليه كذلك بعد سنوات كيف يعبر عن مشاهداته وملاحظاته البريئة بأسلوبه الساذج وطريقته الفطرية التلقائية التى لم تمسها يد التهذيب ، أن يصور ويرسم على طريقته الخاصة التابعة مبادئها الفنية من أعماق غريزية ، تلك التى نستطيع نحن الكبار أن نستوحى منها الكثير من القيم ذات الأصالة الفنية ، بعد أن عرفنا مختلف طرقها وأساليبها عن طريق البحث العلمى ، الذى كشف لنا عن عالم من الفن له قيمه ومبادئه ، بينما لم يكن فى القرن الماضى من يحفل به ، أو يعير أعمال الطفولة وفنونها أى انتباه أو اهتمام .

أجل . . لم يكن هنالك أى مجال للتفكير فيها ، سواء فيما قبل أواخر القرن

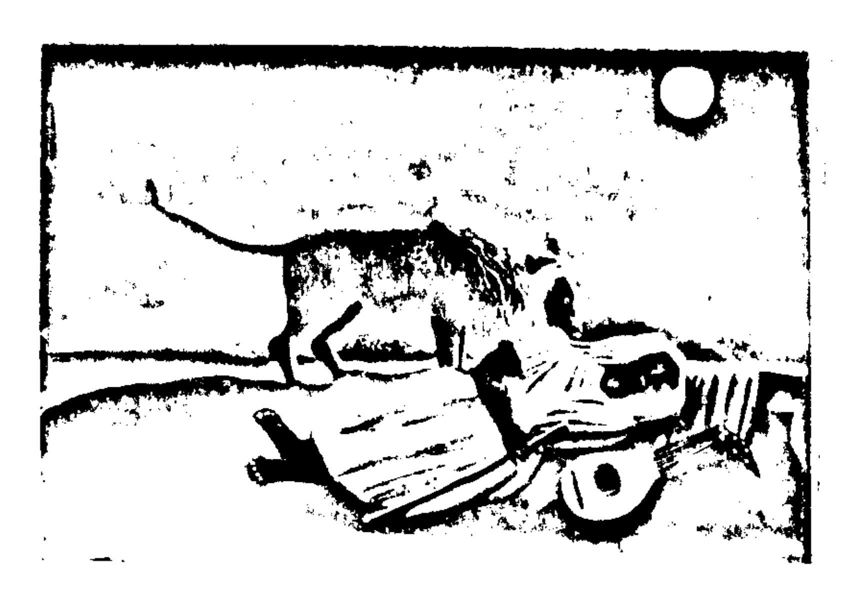
التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، أو قبل أن يوضع ذلك الإنتاج الذى قام به أطفال العالم فى البيئات المختلفة ، برسمه وتصويره أو نحته وتجسيمه تحت المجهر الفاحص من التحليل النفسى ، والبحث التربوى .. مما أثار اهتمام المشتغلين بالشئون الجمالية ، وكذا الفنانين القدميين الباحثين عن كل جديد مستحدث . حيث وجدوا فى كل من فنون البداءة والطفولة منجما زاخراً للابتداع والابتكار لا ينضب له معين . ولعل من المدهش حقاً ، أن يكون ما يقوم به أطفال الخمس أو الست سنوات ، وما بعدها بقليل ، من نحت وتصوير يمكن مقارنته مع تلك البانوراما الهائلة لذلك الفن البدائى العالمى ، فى مختلف صوره وأشكاله .. وخاصة ما يتعلق منه بالعصر الحجرى القديم ، حيث يتجلى لنا بوضوح :أن إنسان البداءة قبل أن يصل إلى مرحلة من التقدم، تلك التى تبدو فيها رسومه وتماثيله أقرب إلى الواقعية ، ليعتبر فى فنه الفطرى جد شبيه بالطفل فى تصوراته اللاشعورية وأساليبه الفنية التلقائية،التى يعالج بها رسومه ومنحوتاته للتعبير عن الأشياء والأشكال، وما تلهمه الذاكرة من برىء الانطباعات .

وهكذا كان إنسان البداءة يعالج فنه بنفس الأساليب والمبادىء التى ينهج طفل اليوم عليها بتلقائية لا شعورية ، رغم تلك الفوارق التى وضعها المصنفون للفنون البدائية ، وفيما أطلقوه على اتجاهاتها من مصطلحات: كالفن السحرى أو الفن الصوفى .. حيث يمثل الأول ذلك الاتجاه الذى يعبّر به البدائى فى رسومه للحيوانات عما توحيه إليه هذه الرسوم من القدرة والسيطرة التى تمكنه من اصطيادها . كما يشير الفن الصوفى إلى ذلك الاتجاه ، الذى يمثل الروحية التى كان يحس هذا الإنسان بأنها تتغلغل وتجيش فى دقائق هذا الكون ، وما يشمله من كائنات وموجودات .. وهو فى سبيلها عمل الطواطم من رسوم الحيوانات أو النباتات ، وكذا التعاويذ والأقنعة السحرية ، سواء كان ذلك فى سبيل النفع استدراراً للرحمة من آلهة الخير ،

أو دفعاً للمصائب أو الأرواح الشريرة من آلهة الشر .. !

ولكننا مع ذلك نرى أن تلك المصطلحات وما يرتبط بها من عقائد وأساطير وخرافات ، وإن كانت قد خلعت على الفن البدائى من المميزات والصفات ، وكذا السمات التى تتسم بها صور الأشياء والأشكال ، فإن فنونهم مع ذلك لم تخرج على الإطلاق (وخاصة فى المراحل الأولى لهذا الفن، وقبل أن يصير مهنة يتوارثها الخلف عن السلف) عن براءة التعبير الطفلى، وما تقوم عليه مبادئه الفنية من اللزمات التى تلازم الطفل، كما تلازم البدائى فى أى عمل فنى سواء بسواء .. حيث نذكر من هذه اللزمات أبرزها فى كلا الإنتاجين مثل الشفوفية — التعظمية — البانورامية — الإطرادية (تشابه النماذج ومستويات الأشكال فى حذاء واحد) الخ . . وهى تلك المبادىء التى كشف الباحثون عنها النقاب، حين أعطوها ما هى جديرة به من البحث والدراسة مع الشرح والتفصيل .. مما كان له صدى وفاعلية على جانب كبير من الأهمية فى الفن المعاصر ، الذى ظهرت مذاهبه المختلفة وتشعبت إلى تيارات واتجاهات متباينة فى القرن العشرين .. وهنا نرى أنه بالإضافة إلى ما سبق من فنون الفطرة فيما يتعلق بكل من البدائى والطفل ، أنه يوجد فنان فطرى آخر أو طفلى إن صح هذا التعبير . وهو ذلك الإنسان المعاصر الذى جاوز حد الصبا والشباب، وهو مع ذلك يرسم أو يصور أو ينحت بتلقائية من استعداده الطبيعى دون أن يتلقى أى ثقافة فنية . وهو ذلك الفنان الشعبى الذى يتفنن بفطرته دون معلم ، حيث لا يخرج فى نطاق ما يرسمه عن أسلوب تلك اللزمات الطفلية السابق ذكرها ، إذ يشترك ثلاثتهما فى ذلك الإنتاج الفنى الذى يتسم بأساليب تلقائية لا شعورية ، ذلك لأنهم لا يصورون الأشياء تبعاً للرؤية البصرية ، بل كما يرونها بتصورات الفطرة اللاشعورية .. حيث يكون لذوى المواهب منهم شأن فى هذا السبيل ، حسبما نلمس ذلك فى فنان فرنسا الفطرى والشعبى، الذى يدعى « دوانييه روسو » .

وإذ نكون بصدد الحديث عن الفنان هنرى دوانييه روسو « Heneri Douanier Rousseau » وهو المصور الذى يمكننا أن نطلق عليه بحق اصطلاح « الفنان الشعبى العالمى » أو الفنان الفطرى فى أروع لصوراته التى تتسم بسمة تميزه ، سواء عن الفنانين المعاصرين له من التقدميين الذين يستلهمون إنتاجهم عن فنانى البداءة أو الأطفال، كما يتميز كذلك عن الفنانين الذين مارسوا الفن باستعداد فطرى .



شكل ٣٧ الفتاة الغجرية والأسد « للمصور دوانييه روسو »

فإننا قبل سرد أعمال هذا المصور وتحليلها وإبراز أهميتها فى ميدان الفنون المعاصرة، فمن ثمّ نقدم تفصيلا موجزاً عن حياته وعناوين لوحاته ، ونوعية الموضوعات التى طرقها فى اتجاهه الفنى الذى شقه بنفسه لنفسه ، حتى يمكننا بعد ذلك أن نعطى تعليقا وتحليلا لأعمال هذا الفنان على ضوء حياته التى عاشها ومؤثراتها فى إنتاجه الفنى بوجه عام .

فنان الفطرة

هنرى دوانيه روسو « Heneri Douanier Rousseau »

إن المصور الفرنسى هنرى روسو الملقب دوانيه (١٨٤٤ — ١٩١٠) الذى ولد فى لافال ومات فى باريس .. عندما بلغ الثامنة عشر ، التحق بالجيش وعين بفرقة المشاة الموسيقية ، إذ كان يلعب فيها على الساكسفون « Saxophone » وهو عندما ترك الجيش فى عام ١٨٦٩ كان قد استقر نسبياً فتزوج ، حيث لم يدم هذا الإستقرار طويلا .. إذ أنه فى عام ١٨٧١ ساهم فى الحرب الفرنسية — البروسية الألمانية .. ثم بعد ذلك دخل الخدمة العادية ككاتب ، وإذ يقال أنه خاض غمار الحرب المكسيكية ، إلا أنه لم يقم دليل يؤيد هذا القول .. وعندما بلغ الأربعين من عمره بدأ يشتغل بالتصوير بدوام ومثابرة .. وفى عام ١٨٨٦ قدمه كل من سنياك « Signac » ولوس « Luce » إلى جمعية الفنانين المستقلين حيث عرض بصالونها ، وصار يرسل إليها أعماله بانتظام حتى سنة ١٩٠١ وابتدأ فى عام ١٩٠٥ يعرض أعماله فى صالون الخريف - « Salon d' Automne» _ إذ أتاحت له الفرصة مزاملة كل من جوجان « Gauguin » ، أوديلون « Odilon » وسيرا « Seurat » من خلال صلته بالشاعر ألفريد جارى « Alfred Jarry » وهو من مواطنيه فى مدينة لافال ، حيث استطاع أن يتعرف على ريمى دى جورمون « Rémy de Gourmont » المحرر لمجلة « L'imagie » الذى نشر بها صوراً لروسو ، كان قد سبق عرضها فى السنة السابقة ، وفى هذه المرحلة فقد زوجته . حيث تزوج للمرة الثانية عام ١٨٩٩ ولم تظل زوجته الثانية على قيد الحياة طويلا ، حيث ماتت فى عام ١٩٠٣ حين كان يقطن إذ ذاك فى شارع برنل « rue pernel » فى الحى الباريسى ، ولكى يكسب معاشه ، كان يعطى دروسا فى التصوير لتعليم الأسلوب الفنى فى التخطيط والانسجام فى الألوان ، كما كان يقوم بعمل الصور الشخصية . . وعندما

مات فى سبتمبر من عام ١٩١٠ كان ممن يسير فى جنازته الفنان بول سينياك « Paul Signac » حيث دفن فى مقبرة عادية ، من مقابر بانيو Bagneux » خارج باريس ، ثم نقل جثمانه بعد ذلك الى مقبرة أخرى تليق بمكانته الفنية أعدها له أصدقاؤه . ومنهم الفنان المصور ديلاونى « Delauny » والمثال كيفال « Queval » حيث حفرت على قبر روسو كلمات من شعر ديلاونى مضمونها « إن انتباه روسو كان متجهاً إلى نضارة الأشياء فحسب .. وإن الأحلام لا تنفصل عن الواقع فى تصوره .. وأن معظم الأحداث اليومية كان يراها من خلال غلالة ساحرة .. »

لقد كان يراه حارس المنزل ماراً به وعلى رأسه القبعة الكبيرة التى يرتديها طلاب الفن ، إذ هو يسير متأبطاً إما صندوق الدهان أو حقيبة الكتان .. وبينما كان يعيش فى مقره الفنى « الأستديو » على مائة فرنك من معاشه الشهرى ، حيث يبسط يده على قدرها فى غدوه ورواحه وسهراته .. بينما كانت حياته ، حياة رجل يعيش فى زوايا النسيان ، أو أنه بالأحرى يعانى الشقاء وتغمره التعاسة .. فلقد كان يقول « أنه كان يعانى كثيراً من مرض القلب ، بيد أنه مع ذلك كان غنياً بتأملاته فى عالم الأشكال والألوان . وهو عالم غيبى قد افتقد الصبر كى يظهر إلى النور عن طريق التعبير فى أعمال التصوير.

« أجل . إنه ذلك التعبير الذى يتدفق من أعمق ينبوع للحياة ، حين يصدر عن خفقات القلب ، حيث يصاغ فى قالب من الأسلوب التلقائى فى تصويره .. إن روسو لم يبذل جهداً على الإطلاق لينقل إلى الناس ما يحس به من انفعال مفاجىء ، حيث لا شىء يعوقه فى عمله ، ذلك أنه يعطى كل ذات نفسه له بدون تعب أو مشقة ، ومعنى ذلك أنه يطلق لحساسيته العنان ، فهو يقول عن نفسه لأحد أصحابه « ليس أنا الذى يصور ، ولكن شخصاً آخر يمسك بيدى عند التصوير[1] .. ! » فكيف يكون ذلك من

(١) إذا كان ما يقوله روسو يعنى شيئا ، فانما يعنى تلك التلقائية التى يصدر عنها إنتاجه الفنى فى التصوير ، والتى تنطوى على ما يقذف به عالم اللاشعور إلى نطاق تصوره بصورة مفاجئة من أفكار وتصورات

الوجهة الجوهرية لفن له شعبيته، حين ينجز بذلك الأسلوب المميز . . ؟
إن معظم ما نعلمه عن الفن الشعبي ، أن له مباشرة التذوق ولو أنه كثيراً ما يكون على وتيرة واحدة فى تذوقه .. بينما وجد روسو بالغريزة نوعية طرازه ، ذلك الذى يعطيناالتأثير المشابه لأولئك الذين ندعوهم بالبدائيين .. إذ فى كل ما ينجزه دوانييه فىالتصوير يكون فى شكل فريد ، وانسجام فريد للألوان كذلك .. كما أنه فريد أيضاً فى معالجته لتفاصيل أوراق الشجر ، ويخضع فيه أصغر جزء دقيق فى تفاصيله إلى روعة الشكل العام . وإن حدسه البدائى قد قاده إلى تصوير موضوعاته بعناوين كهذه : العرس ، التئام الأسرة ، الأحلام القديمة فى كتب الأساطير . وكانت له موهبة الطفل فى اعتقاده بما فى إبداعه الفنى من سحر . . ! وإن أولئك الذين يعرفونه عن قرب ، يؤكدون بأنه يشعر برعب مفاجىء عندما يصور على سبيل المثال موضوعاً لصيد النمر . . ! هذا وإن إنتاجه قد امتد إلى عهد يبلغ نحواً من ربع قرن من الزمان ، حيث يعتبر عمله الجاد الذى ظهر به لأول مرة فى صالون المستقلين كان قبل عام ١٨٨٦ .

إن كل ما نعلمه عن فنه إنما يعتبر جزءاً بالإضافة إلى ١٤٠ لوحة عرض بعضها فى المعرض السابق ، ثم عرض البعض الآخر فى معرض الخريف . بحيث يمكن تقسيم الموضوعات التى عالجها وتحديد زمنها إلى نحو ستة أقسام: (١) صور تشير إلى حياة دوانييه أو أقاربه أو لشخصيات من معارفه ، إلى جانب صور شخصية له نفسه ، حفلات زواج ، التعميد (٢) مناظر طبيعية فى باريس وضواحيها مع تصوير حياة صيادى الأسماك ، منظر لقاعدة كبرى باسى « Passy » فى حديقة مونتسورى Montsouris ١٨٩٥ « عربات ركوب بجهة أو ستر ليتز ١٨٩٦ ، عطفة فى سان كلو ١٩٠٢ (٣) صياح فى الغابة العذراء ، مباراة فى الصيد ، صراع دموى ، نمر يهاجم استوانياً ١٩٠٤ ، الأسد يفترس أنتيلوب ١٩٠٥ (٤) مناظر عسكرية ورياضية ، الحرب الجمهورية ، العيد المئوى للاستقلال ، لاعبى كرة القدم (٥) لوحات لصور رمزية استعارية ،

« Allegorical » الماضى والحاضر ١٩٠٧ ، الشعر والشعراء ، الحلم ١٩١٠ ،
(٦) باقات زهور من الحديقة الوحشية .

والآن سوف نري كيف كان يعمل روسو ؟ يقول الذين يعرفون روسو عن قرب : بأنه يعمل كما هو شأن الذين يعملون أشغال الإبرة «Embroiders» وذلك بالنظر إلى أولئك الذين يتجهون فى فنهم إلى الإفراط فى البساطة من الأشخاص الفطريين .. بيد أن الفنان هنا من العباقرة ، حيث يصور بأسلوب طبيعته الصريحة الرائعة ، حيث يضفى إلى المواهب المحلية حرية التعبير . وهكذا شأن طريقته الفنية ، التى هى ليست فى حاجة إلى الإيجاز ، إذ هو يختصر فى التفاصيل دون أن يكون لذلك أثره السىء فى تشويه الشكل العام الذى يشغل مساحات لوحاته الصغيرة .. بينما اللوحات ذات الأبعاد الكبيرة نسبياً ، تتخذ فى الأداء بمعالجتها بأسلوب مختلف عن السابقة ، حيث تقوم على مسطحات كثيرة وألوان منسجمة هادئة . أما أعماله ذات الأهمية العظيمة ، فإنما تتعلق بالمناظر الطبيعية التى تقوم على عالم النبات .

إن دوانييه مثل « نقولا بوسان »[١] يعطى اهتماماً لتوسيع المجال الفنى للخضرة وفروع الأشجار ، حيث تبدو لنا كما لو كانت مشاهدة من خلال عدسة مكبرة ، وهو على وعى وحذر بتمييز كل الأنواع .

إن روسو كان يرسم قليلا ، ولكنه مع هذه القلة كان على جانب كبير من الإحساس بالقيم التشكيلية .

تحليل وتعليق على أعمال روسو

لا شك أن فى إنتاج هذا الفنان المصور الذى يصطبغ أسلوبه بالطابع الفطرى ، ما يعبر عن تلقائية التعبير ونضارة الأسلوب .. وهما يعدان

---

(١) يجب أن نضع فى اعتبارنا أن التشابه بينهما هنا إنما يمثل ناحية جزئية ، وذلك نظراً لذلك الفارق الكبير بينهما ، سواء من حيث العهد أو الطراز .. فبينما كان المصور نقولا بوسان كلاسيكياً من القرن السابع عشر ، بينما دوانييه روسو فنان معاصر للقرن العشرين .

من أبرز السمات التى يتسم بها الفن الحديث المعاصر . فهو إذ ينهج على طريقته الفطرية . التى يبدو بوضوح أنها تنبع من ذات نفسه وتكشف عما يعتمل فى أعماقه ، ومايدور فى تصوراته من موضوعات ، نتيجة لانطباعاته الخاصة ، التى تتشكل بحسب مزاجه الفنى وتكوينه البيولوجى والفسيولوجى الذى يدفعه إلى أن يعبر عن الأشياء ، سواء تلك التى يراها بالعين الحسية فى العالم المرئى أو تلك العين الداخلية « عين الحدس » التى ترى ما يدور فى خياله وتصوره من الموضوعات ذات التشكيل الخاص ، الذى يتخذ قيماً خاصة قد صاغها وجدانه ، سواء من حيث التشكيل الخطى وما يتسم به من عذوبة الإيقاع أو من الناحية المتعلقة باستخدام الدهان .. تلك التى اصطبغت بطابع من تصوراته اللونية الشخصية ، بما تنطوى عليه من غنائية ، يصل إليها بذوقه وفطرته .. وهى مع ما تبدو عليه من بساطة وبراءة ، فهى أيضاً على جانب غير قليل من الانسجام وشاعرية التأثير .. ذلك لأن الطريق الذى شقه دوانييه لنفسه فى الفن ، إنما هو من وحى وجدانه الشخصى دون تأثر بأى فنان آخر من معاصريه التقدميين . فنحن إذا تأملنا جميع جوانب الإنتاج الفنى للمرحلة التاريخية ، التى عاش فيها هذا المصور ، سواء فيما يتعلق بإنتاج سيزان بحسب نظريته الانفعالية ، وجوجان فى تكوينه الموحد (التركيبى) وفان جوخ فى تعبيريته ، بل وماتيس فى وحشيته ومن وراءه من أتباعه فى مذهب الفوفيزم . فإننا لا نجد أى علاقة البتة فيما يمكن أن تكون عليه أعماله الفنية بمتنوع أشكالها .. أو أى أثر لانعكاس هذه المذاهب المتباينة فى لوحاته ، اللهم إلا أنها تتخذ اتجاهاً فنياً له تعبيراته أو تلقائيته الخاصة ، كما أنه يتضمن بعض الصور اللاواقعية ، قبل أن يتخذ مبتدعوا السيريالية منهاجهم ونظرياتهم التى ساروا عليها . فبينما نرى أن لوحة « الغجرى النائم » التى أنجزها فى عام ١٨٩٧ وكذلك لوحته « الحية الساحرة » المؤرخة بتاريخ ١٩٠٧ وكلا اللوحتين لهما طابعهما السيريالى .. بينما نرى أن أعمال « سلفادور دالى »

فى المذهب السيريالى قد أنجزت فيما بعد الحرب العالمية الأولى ، أو بعد بدئها، فعلى سبيل المثال،لوحة الذاكرة،التى يرتبط فيها الزمان بالمكان أنجزها دالى فى عام ١٩٣١ وكذا لوحةالزرافة تمت فى عام ١٩٣٥ .. كما أن بعض اللوحات التى أنجزها المصور السيريالى «إرنست» فى هذا الاتجاه ،قام بعملها فى عام ١٩٢٢.

ومع ذلك لم تكن أعمال دوانييه روسو على نمط واحد ، ذلك لأن موضوعاتها قد تعبر أحياناً عما يشاهده فى الطبيعة ، وأحياناً أخرى تكون مستمدة من تصورات رؤاه وأحلامه . حيث يلاحظ فيها جميعاً طابعه الفطرى الذى يتجلى فى الأداء بصورة واضحة ، من حيث تشكيله الفنى الخاضع لمزاجه الزخرفى سواء فى تنفيذ تخطيطاته أو انسجام ألوانه .. إذ نجد فى هذا التشكيل رغم بدائية الأسلوب ، ذلك المنهج الجذاب الذى يستلفت النظر ، ويوحى للمشاهد بالتطلع والتأمل ، وتلك ظاهرة من أهم الظواهر التى تتميز بها الأعمال الفنية الناجحة .

إن دوانييه روسو قد انسلخ فى بدائيته وطابعه الفطرى ، سواء عن تلك البدائية التى كانت فيما قبل التاريخ . أو عن البدائية الابتكارية التى سادت المذاهب الفنية التى سار عليها معاصروه . ولعل التكوين الطبيعى لهذا المصور حسبما ألممنا إليه من الوجهة السيكلوجية والبيولوجية ، ومايخضع له هذا التكوين من عوامل ومؤثرات ، كانت السبب فيما ظل يعانيه من الآلام النفسية ، وما قد يكون من أثر للأحداث القاسية التى ألمت به ، والتى لا نعرف عنها إلا القليل ، وكذا تلك التصورات التى مرت بحياته ، وانعكاس ذلك كله فى وعائه النفسى . . مما جعل من تلك العوامل ذلك الينبوع الذى كان يفيض بتلك التصورات المرعبة التى كان يراها فى أحلامه ..! والتى كانت فى الوقت عينه هى المدد الذى يستمد منه روائع إنتاجه الفنى ، حيث يكون شأن هذا المصور من هذه الوجهة ، شأن ذلك الشاعر والكاتب القصصى الأمريكى «إدجار ألان بو» سواء من حيث تصوراته الشعرية أو مؤلفاته القصصية ..!

وكذلك كان شأن للشاعر الفرنسى « بودلير » وإن دلت هذه الظاهرة على شىء ، فإنما تدل على أن المصور دوانييه كان يعيش فى عالم من الأشباح المخيفة ، حيث تشير إلى ذلك بعض لوحاته التى سبق ذكرها ، ولو أن عناوين هذه اللوحات قد لا تعطى القارىء تلك الأبعاد العميقة التى يتضمنها بوضوح ، العمل الفنى فى حد ذاته ، مما يتطلب إعطاء بعض الإيضاحات عنها . . فمثلا لوحة « الحية الساحرة » ترى فيها شخصاً غامضاً هو أقرب إلى شكل العفريت منه إلى شىء آخر ، حسبما تخيله الفنان وهو يعزف على مزمار ، بينما ترقص الحيات من حوله . . ! كما أن اللوحة التى عنوانها « الغجرية



شكل ٣٨ عازف الثعابين للمصور دوانييه روسو

النائمة » نشاهد فيها فضاء فسيحاً يمثل صحراء فى ضوء القمر ، بينما نلاحظ امرأة سوداء نائمة فى هذا الجو الصامت العجيب ، وإلى جانبها قيثارتها . . حيث يقف بحذائها أسد وكأنه يتشممها ، مما يوحى للمشاهد بالرهبة مع الاستمتاع بروعة التأثير . . ! ولا شك فى أن هذه التصورات المفزعة رغم

جاذبيتها وما تنطوى عليه من سحر ، إنما تكشف عن تصورات غير عادية، تدل على انعكاسات من أعماق اللاشعور . . إذ تعبر عن آلام دفينة ومكبوتة قد وجدت سبيلها إلى تصوراته فى عالم الأحلام ، ثم انتقلت بعد ذلك إلى العالم المرئى عندما سجلها الفنان فى لوحاته . . بيد أن ما نفيض به هذه اللوحات من تأثيرات جمالية وقيم فنية ، إنما يدل بوضوح على أصالة الاستعداد الفنى الذى يتخذ طريقه التلقائى ، دون اتباع تلك الأساليب الفنية المهذبة فى صناعة أدائها، على نحو ما نلمسه فى اتجاهات الفنون الأكاديمية بقيمها الجمالية المعروفة ، أو حتى الاتجاهات المذهبية المتطرفة .. حيث يعتبر الفنان من هذه الوجهة نسيج وحده بين سائر الفنانين الفطريين ، من بدائيين وأطفال وفنانين شعبيين .

ولكى تأتى هذه التصورات على هذا النحو الذى قدمه لنا المصور هنرى دوانييه روسو ، فإن ذلك دون ريب لما يتطلب تكويناً خاصاً من الوجهتين الفيزيقية والسيكلوجية ، حيث تكون الموهبة الفنية قد استمدت عناصر فنها من الأحداث والظروف والملابسات التى أحاطت بالفنان . . ولست أعنى هنا أن الفنان قد أحال الأحداث التى مرت به إلى صور فى لوحات .. ولكنه ذلك اللاشعور العجيب هو الذى صاغ تلك الأحداث فى قوالب هذه الصور الغريبة والفريدة من نوعها بتلقائية رائعة ، على نحو ما نشاهده فى لوحاته من أصداء لأعماق بعيدة الغور فى ذات الفنان . .

وإن هذه اللوحات مع ذلك لجديرة بالتأمل والدراسة . . ذلك لأننا نجد فيها مجالا خصيباً للبحث سواء من الوجهة المتعلقة بالتحليل النفسى الحديث ، أو من الوجهة الجمالية ، التأملية منها والفنية . .

كوربوزييه Le Corbusier

المصور والمهندس والمعمارى

إن الإسم الحقيقى لهذا المصور والمعمارى السويسرى هو إدوار جينيرى « Edouard Jeanneret » وقد ولد فى عام ١٨٨٧ بمدينة شوديفون chaux-de-Fonds .

وأنه ليس ما يعنينا هنا ما يتعلق بإنتاجه المعمارى ، بقدر اهتمامنا بالأفكار التى قدمها للفن ، والتى ساعدت على تقدم وتجدد التصوير المعاصر ..

وبصدد التعرف على أطوار حياة كوربوزييه الفنية ، نرى أنه فى مدى خمس سنوات وقبل بلوغه الثامنة عشر ، كان قد إنتسب إلى فنان يصور بأسلوب الحفر على النحاس . . ثم تتلمذ بعد ذلك على يد المصور لوبلاتينييه « L'Eplattenier » فى مدرسة للفن بمسقط رأسه « بلاش دى فون » . . مما كان له أبعد الأثر فى مستقبل حياته الفنية فيما بعد ، إذ أنه عندما بدأ دراسته المعمارية فى عام ١٩٠٥ لم يكن قد تخلى نهائياً عن فن الحفر « Graphic Art » . وفى ذلك الحين كانت التجارب الأولى للحركة التكعيبية قد اجتذبته إلى حد كبير . ومن ثمّ كانت اهتماماته كمهندس معمارى بالإضافة إلى أحاسيسه كفنان ذواقة للجمالية الحديثة ، قد أوحت إليه بفكرة جديدة نبتت فى تصوره .. حيث كان يرى من خلالها ضرورة إخضاع فن التصوير بصورة عامة للفن المعمارى ، كى تحتضنه العمارة وتحتويه .. وكان المفهوم السائد عن التصوير آنذاك على اعتبار أن الصورة ما هى إلا جهاز يخضع لتأثير الانفعالات التى تحركها ، وأن العمل الفنى إنما هو نوع من اللعب(١) أو مباراة من المباريات

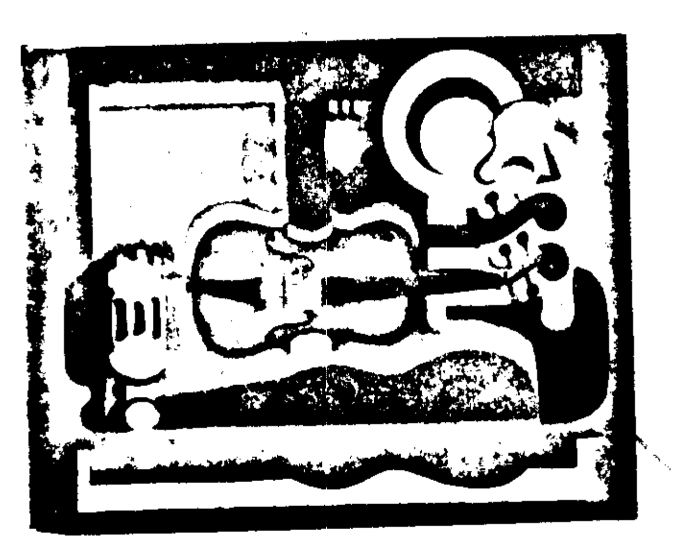
---

(١) لقد كان ضمن المذاهب الجمالية التى ظهرت فى أعقاب الحركة الرومانسية ، اتجاه جمالى يلقب « مذهب اللعب » وذلك على اعتبار أن الفن إنما هو نوع من اللعب الذى من شأنه التنفيس من الطاقة المختزنة .

ولقد كان الرسم والتصوير من تاريخ ١٩١٨ إلى ١٩١٩ يطلق عليه إسم « جينيريه » نسبة إلى هذا الفنان الذى اتخذ طرازه المعمارى فى بدء ظهوره صورة المتسلط ، الذى يدعو إلى اتجاه تصويرى يتخذ مبدأ جديداً يستند إلى الأرقام والأوضاع الهندسية . بيد أنه عندما أسس مذهب الروح الجديدة « L' Esprit Nouveau » فى عام ١٩٢٠ مع المصور أوزنفان «Ozenfant» كان هذا المذهب بمثابة حركة انتقالية أدت بهما إلى إبداع مذهب البيوريزم «Purism» (١)التجريدى . حيث كان هذا الاتجاه الأخير يهدف من الناحية الجوهرية إلى صيانة المذهب التكعيبى من الميول التى تنحدر نحو الأوضاع الزخرفية . . ومع ذلك فلم يكن كوربوزيه ممن يتجنبون فى إنتاجهم غنائية التعبير ، أو أنه من أولئك الذين يعملون على قمع مطالب أحاسيسهم الباطنية الغامضة .. فلقد بدأ فى عام ١٩٢٩ ظهور الوجوه الآدمية فى عمله الفنى الذى تقوم موضوعاته عادة على الطبيعة الصامتة .. إذ هى النوع الفنى الوحيد الذى شق فيه طريقه التصويرى إلى النهاية .. ومنذ ذلك الحين فصاعداً عمل على هجر الموضوعات الخيالية وانطلق فى مغامرته الفنية إلى ذلك الحد الذى يتخذ فيه بحماس وجرأة تلك الجلسات العارية ، والتكوينات التى تضم فى الأداء مجموعة من العناصر الفنيةالتى تستند فى التشكيل إلى الأوضاع الدرامية.

(١) إن الظاهرة العجيبة التى أثارت اهتمامى ولفتت نظرى فى حديث الكاتب لهذا المقال الذى يمثل ترجمة حياة الفنان فى « قاموس التصوير الحديث « Dictionary of Modern Painting » من أن كوربو زييه كان يتحاشى النزول والانحدار فى فنه إلى الأوضاع الزخرفية أو أنه يحمى التكعيبية من الهبوط إلى ذلك المستوى الزخرفى..! ولا شك أن هذا الرأى إنما يمثل رأى الفنان كوربو زييه نفسه . . وذلك فى الوقت الذى يمكننا القول الذى له صفة التأكيد ، بأن أعمال كوربو زييه نفسها لا تخرج عن كونها زخرفية الأسلوب ، بل وكذلك التكعيبية التى يخشى الفنان عليها الانحدار الزخرفى..!! وأستطيع أن أذهب إلى أبعد من ذلك فأقول : بأن جميع المذاهب الفنية المعاصرة تتخذ فى الأداء أوضاعا زخرفية الطابع ، وأن ذلك لا يضيرها ولا ينتقص من مكانتها ، طالما كان هذا الأسلوب الزخرفى يتخذ اتجاها ابتكارياً يعبر عن شىء جديد مستحدث ..!

ذلك أن كوربوزييه حين أراد الخلاص من اتجاهه التجريدى «البيوريزم» إنما كان خلاصه على النهج الذى سلك فيه ذلك الأسلوب الأرابسك الساحر.. حيث كان اتجاهه نحو التنظيمات اليسيرة، التى تتفق مع طبيعة إنتاجه التصويرى الذى يتخذ صفات فن التصوير الحائطى «الفرسكو» من ناحية التشابه .. إذ ابتدأ هذا الإنتاج يتخذ امتداداً ونمواً جريئاً فى أشكاله الفنية العامة التى تتلاءم مع أسلوب هذا التصوير.



شكل ٣٩ طبيعة صامتة للمصور المهندس المعمارى كوربوزييه

وفى عام ١٩٣٦ أنجز فى الأستوديو رسوماً للتابستري فيما يتعلق بأعمال «الأوبيسون»، وخلاصة القول أن المشاعر الإنسانية العميقة لكوربوزييه كمهندس معمارى، قد امتدت أبعادها عن طريق إحساسه كفنان مصور.

وإذا كان كوربوزييه قد أخضع انفعالاته الجمالية للقواعد، فإن هذه القواعد لم تكن تلك التى تتعلق بالقوانين الرياضية، ولكنها المشاعر الذاتية الجمالية للكائن الإنسانى.

أميدى أوزنفان "Amédée Ozenfant"

مقدمة عن شخصيته من الوجهتين الفكرية والفنيــــة

لقد بدا لى قبل أن أسمى بياناً شاملا للقارىء عن ترجمة حياة الفنان إميدى أوزيفان ، أن أقدم له بكلمات تكشف عن اتجاهه الفنى وتعطى صورة أقرب إلى الحقيقة عن تصوراته من كلا الوجهتين الفكرية والفنية .

ذلك أن «أوزنفان» إذ يعتبر أول من أعلن عن الأسس الجوهرية لبرنامج جماعة الفنانين التقدميين، فقد كان إلى جانب ذلك من ذوى النشاط الفذ، حيث لم يقف نشاطه عند ذلك الحد الذى قدم فيه أعمالا من إنتاج فنى ومؤلفات فى باريس .. بل إنه بالإضافة إلى ذلك كان من العاملين على نشر الثقافة الفنية التقدمية على أوسع نطاق . . حيث عمل على تأسيس مدرسة للفن بأمريكا فى « نيويورك » كى ينقل إلى القارة الأمريكية مبادىء الفن الحديث المعاصر ومذاهبه .. ولم تكن جهوده فى سبيل الفن تتعلق فحسب فيما يختص باتجاهه التجريدى (الذى أطلق عليه اصطلاح «البيوريزم» = Purisme » والذى يشير إلى ذلك التجريد الذى يقوم على أسس معمارية) بل إنه بالإضافة إلى ذلك أسس مدرسة لهذا الفن بباريس ، وزودها بكثير من المراجع الفنية . . وكان من أبرز من تتلمذ عليها وتخرج منها ذلك المهندس المعمارى الكبير ، الذى كان يعرف أولا باسم «جنيريه» ثم اشتهر بعد ذلك باسم «جينيريه لو كوربوزيه» . حيث يحدثنا كاتب التراجم الفرنسى عن حياة الفنانين التقدميين وهو «ميشيل جورج ميشيل » فى كتابه : من عرفت من المصورين والمثالين .. فيقول «إن من المجلات التى ظهرت عن هذه المدرسة والتى تتضمن أبحاثاً لكوربوزيه، إنما تكشف عن الهندسة المدنية « Urbanisme Géometrique »[1]

---

(١) إن كلمة المدنية هنا إنما تعنى ما يتعلق بالمدن من الوجهة المعمارية .

ثم يستطرد : وعند اطلاعى عليها لأول وهلة أصابنى الدوار ، بصدد ذلك المستوى من الفن الرفيع الذى بلغته ..! ومع ذلك فإن هذه المجلات تعد عظيمة الفائدة إلى أقصى حد . كما أنها ممتلئة بالأبحاث التقدمية بما اشتملت روح وتفاسير ذات أهمية . مع تضمنها للعديد من الصور الفوتوغرافية التى تمثل متنوع الحضارات عبر القرون والعهود والبيئات فى الزمان والمكان . بما يظهر لنا ذلك المدى الذى تطورت فيه الفنون المعمارية خلال العصور حتى عصرنا الحاضر ..

وعندما قادت الظروف « أوزنفان » إلى نيويورك إذ أقام هناك فى ذلك الأستوديو الذى اتخذه فى شارع العشرين ، حيث أوجز لى فى وضوح ما حصر فيه مجمل آرائه عن الفن إذ يقول « إن الكائن الإنسانى فى حاجة ماسة إلى الاستقرار الذى يقوم على التوافق بين متطلبات الجسد والروح .. وهو من ثم يتخذ أشكالا معينة ذات روعة وجلال تتصل بالفن العظيم .. فعلى سبيل المثال : عندما ترى حصاة على شاطىء البحر فى شكل كروى مصقول ألا تنال إعجابك ..؟ إن هذه الحصاة عندما يتشابه تكورها مع تلك الاستدارة الكاملة التى تبلغ حد الكمال فى روعة خطوطها وجمال تكوينها ، ألا تبعث مشاهدتها فى نفسك البهجة . . ؟ إن عملا ما من حيث تفاصيله ومجمله ، يجب إن لم يكن قد أخذ تكوينه الكامل ، أن يكون موحيا بتلك الأشكال التى سبق الحديث عنها . . إذ هى حينئذ تكون باعثة على المتعة ، وهذا هو شأن الفن وإليك بعض قطع أخرى من الحجارة ، أو حصوات من تلك التى تأخذ فى تكوينها الطبيعى شكلا زخرفيا عرضيا . . إنها بدون شك تكون ممتعة من حيث غرابة تكوينها فيما يبديه شكلها العام من تأثير .. مع أنها ليست من الروعة كما هو شأن العمل الفنى العظيم ، الذى نشاهده فى ذلك الإنتاج الخالد الذى يتمثل فى كل من العمارة الإغريقية أو المصرية القديمة . . ولكن بما أن تلك الحصى

أو الأصداف قد عملت الطبيعة على صقلها فى ذلك الشكل الأخاذ خلال العصور .. فكذلك يكون حال العمل الفنى المتكامل ، حيث يعتبر ما وصلنا إليه قد انتقل من أجيال إلى أجيال ، حتى وصل إلينا .. وعلينا بعد ذلك إيصاله إلى الأجيال القادمة .

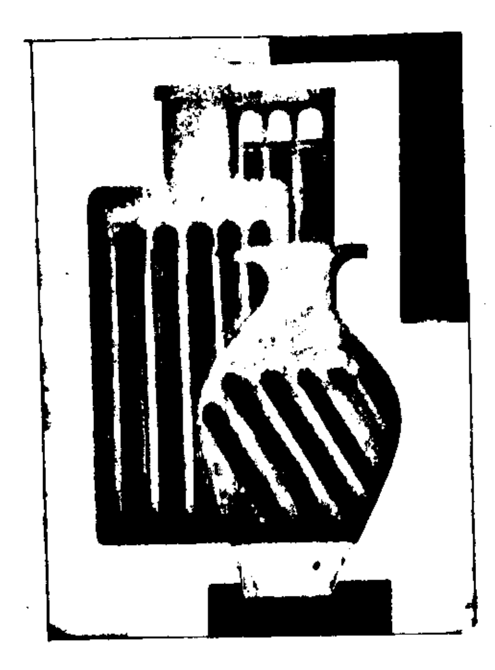
إن هذه الحصى وتلك الأصداف قائمة وموجودة فى العوالم .. ويعنى ذلك أن فى الذرة مثل ما فى السديم ، من تلك الحركة التى تأخذ فى سيرها وضعاً حلزونياً . . ذلك أن أصغر نجم يعتبر أكبر حجماً بمليارات الأضعاف من عالمنا الذى نعيش فيه . . إنى أتجه إلى البحث بعيداً جداً عن كل من البعدين اللذين يسمى أحدهما بالزمان ، والآخر بالمكان ، فيما يتصل بالعمل الذى أقوم به فى هذا الرسم .. وليس فى هذا الأمر ما يمكن إنكاره .

ثم يحدثنا الكاتب فيقول :

« إن أوزنفان ، قد رسم تصميما على الورق الأبيض ، حيث يتضمن هذا التصميم خطوطا إيقاعية متشابكة ومتلائمة فى التفاصيل المكونة للشكل العام .. كما أنها منسجمة فيما تبديه من تأثير ، حيث تمثل موضوع « الأمومة Maternité » وإن شخصاً ما إذ يكون غريباً على ذلك الجو الفنى قد لا يجد أمام ناظريه ماهو أكثر سهولة من تحت رأس خرافى مشوه وبدون شعر ، وذراعان ملتفان كقطعتان من الخشب المنحوت ، وأصابع تتشعب منها كما تتشعب الفروع من أصل الشجرة . غير أنه ينعدم فيه وجود ذلك التأثير اللاشعورى الذى يبعث على الارتياح عند تأمل هذه الخطوط . . !

بيد أن أحداً من الفنانين المعاصرين قد يصرخ قائلا : إن أوزنفان قد جاوز الحدود الأرضية ، بينما هو ينطلق إلى ذلك العالم الميتافيزيقى (لما وراء الطبيعة) حيث يكون الشمول والخلود . . !

نعم لقد قال أوزنفان ببساطة بينما هو يبتسم : إذا كنت مخدوعاً فإن هذه الورقة (يعنى ما عليها من عمل فنى فيما قام به من رسم) تصلح لأن تضعها فى سلة المهملات كشىء تافه ، وإلا فإنها خالدة .. !! »



شكل ٤٠ تكوين هندسى ملون للمصور « أوزنفان »

ترجمة لحياة إميدى أوزنفان « Amédee Ozenfant »

إنه المصور الفرنسى الذى ولد فى عام ١٨٨٦ فى سان كوانتان ، بعد دراسة كلاسيكية فى إسبانيا .. حيث بعد عودته إلى سان كوانتان التحق بمدرسة للفن، وفيها تعلم الرسم عن طريق النقل (صورة طبق الأصل) بالباستيل من أعمال الفنان لاتور « Latour » ومما يذكر أنه كان يستخدم فى ألوان السماء الأزرق ، وكذا فى لحم الجسد ألوانا محايدة ، إذ يعمل على زيادة توضيحها بطبقات لونية أكثر محايدة أيضاً .. وكان على الفنان أن يذكر هذا الدرس الذى تقوم مبادئه على : أنه يبدأ التصوير عندما تتلاشى الظواهر ،ومن ثم تأخذ الأوهام والتصورات طريقها .

أما فى المدة من عام ١٩١٠ إلى عام ١٩١٧ نرى أن الفنان اقتفى فيها آثار

طريق مبادىء التجريد فى مجلته المسماه: الوثبة « L'Elan » حيث فى عام ١٩١٣ تقابل مع شارل إدوار جينيريه « Charles Edouard Jeanneret » الذى لقب فيما بعد باسم كوربوزييه « Corbusier » وأصبح زميلا مساهماً معه فى حركته الفنية .. ثم يأتى عام ١٩١٩ حيث نشرا معاً بياناً « Manifesto » عن مذهبهما التجريدى « البيوريزم Purism » فيما بعد التكعيبية.. وفى الوقت الذى اتخذ أوزنفان فى تصويره اتجاها يقوم فى تكوينه على تبسيط الأشكال بحيث يكون التنظيم الفنى فيها تبعاً لمجموعة المبادىء الحازمة ، التى تتجنب السهولة فى الأداء الفنى ، كما أنها تعمل على تقوية المخيلة ، حين يبلغ الاجتهاد أقصاه .. بينما كان جوان جرى « Juan Gris » فى نفس ذلك العهد ينطلق من التجريد إلى حيز التجسيم .

وإذا كان ابتداء أوزنفان من أشياء واقعية ، حيث ينتهى بها إلى التجريد مع العمل على حذف كل ما هو عرضى ومتغير فى هذه الأشياء ، حتى تكون ممثلة للثبات والاستقرار .

فان أروع قواعد التجريد لديه فى هذا التنظيم كثيراً ما كانت تقارن بأعمال الموسيقى ج. سباستيان باخ « J. S. Bach » من حيث القطع الموسيقية التى يبدو فيها الإيقاع القائم على التتابع المتكرر للحن المسمى « Fugue » وكان من الطبيعى أن تكون هنالك لوحات معينة من إنتاج أوزنفان تحمل اسم فيج « Fugue » أو وتر القوس « Chord » ومن عام ١٩٢١ حتى عام ١٩٢٥ قام كل من أوزنفان وجينيريه بتحرير مجلتهما المسماة الروح الجديدة « Esprit Nouveau » حيث أتاحت للفنانين من ذوى الجرأة والإقدام والميول المتنوعة ، أن يعبروا عن أنفسهم فى التصوير المعاصر . ومن عام ١٩٢٥ إلى ١٩٢٨ اتجه كل نشاط أوزنفان إلى تحديد أساليب الزخارف الحائطية ، ويعتبر من أبرز أعماله فى هذا المجال الفنى لتلك الفترة ، ذلك

التكوين الفني الكبير لمتحف الفن الحديث بباريس .. كما أنجز موضوع الأربع سباق ، وفى عام ١٩٢٨ نشر عدة موضوعات عن الفن بشأن: ١- اللوحة المتوازنة فى الفن الحديث .. ٢ - بناء الروح الجديدة .. التى تعتبر الآن ذات طابع كلاسيكى بالنسبة للفن المعاصر . وقد تم طبع هذه النشرات عدة مرات وبلغات مختلفة . . . وفى عام ١٩٣١ ابتدأ عمله فى تكوينه الفنى الضخم ، الذى أطلق عليه إسم « الحياة » ذلك الذى يتضمن أكثر من مائة شخص فى بنائه التكوينى الذى يستند إلى الأوضاع التجريدية فى تكوينات موسيقية تنطوى على غنائية الإبداع والتكوين الفنى .. ولقد ظل يعمل بعدها نحو سبع سنين . ولا زالت كل هذه الأعمال قائمة الآن بمتحف باريس للفن الحديث ومن عام ١٩٣٥ إلى ١٩٣٨ نشر موضوعاً عنوانه رحلة خلال الحياة .. أما من عام ١٩٣١ إلى ١٩٣٤ فقد نشر سجلا دورياً فى هذه الفترة دون فيه جميع الأحداث التى مرت به ، سواء كانت عامة أم شخصية .. مما كان له صدى فى دفع عجلة العمل الفنى نحو التقدم .. ثم نجد بعد ذلك أنه منذ عام ١٩٣٨ استقر أوزنفان فى نيويورك ، حيث أسس هناك مدرسة للفنون الجميلة ، كما عمل على نشر نظريته الفنية ، التى أطلق عليها اصطلاح « ما قبل الأشكال » « Pre Formes » ، حيث بذل جهد طاقته فى أن يوضح : بأن الأعمال العظيمة مثل كل الحقائق قائمة جذورها بالضرورة فى اللاوعى الإنسانى ، قبل أن يكشف عنها المبدع المبتكر .. بينما كانت أعماله من قبل فى تكويناتها الهامة لموضوع « الحياة » محكومة بالاقتصاد على قدر الإمكان فى الوسائط المعينة ، ويمكن القول ، بأن الفنان قد بذل من أجل فنه الكثير ، وهو بصدد ذلك يقول « يجب أن تعطى الشىء الكثير حتى يراك الناس » وفى الواقع أن أعماله الأخيرة « الحديثة » قد تبدو عن بعد فى غاية من البساطة بينما تكشف عن قرب الكثير من التفاصيل الفنية .

التصوير الميتافيزيقى (لما وراء الطبيعة)

إن الحديث عن الميتافيزيقية فى الفن المعاصر قد لا يكتفى فيه بهذا المقال المحدود ، بل قد يتطلب الأمر فيه كتاباً ضخماً . وذلك بالنظر لأهمية هذا المبدأ الميتافيزيقى ، سواء من الوجهة التاريخية التى تتعلق بالتطورات التى مرت بها الأبحاث الجمالية فى هذا السبيل ، (تلك التى طرقها الفلاسفة منذ العهود اليونانية فى القرن الخامس ق م. وخاصة أفلاطون ونقده للإنتاج الفنى فى عصره .. لأنه يعبر تبعاً لوجهة نظره عن عالم الظواهر حسبما جاء فى جمهوريته) ، أو كما امتد البحث فى هذا الاتجاه لدى فلاسفة الألمان فى القرن الثامن عشر ، وعلى رأسهم الفيلسوف « عمانويل كانت » أو لما لهذا المبدأ الميتافيزيقى من شأن فى المذاهب الفنية المعاصرة، باعتباره الأساس الهام الذى تستند إليه نظريات هذه المذاهب فى التشكيل الفنى الحديث ، الذى يستمد من هذا المبدأ وجوده ، للوصول إلى الشكل الجوهرى الذى هو قوام العمل الفنى المعاصر .. وذلك بالنظر إلى أن المبدأ الميتافيزيقى (لما وراء الطبيعة)هو المبدأ الوحيد أو بعبارة أخرى ، القيمة الفريدة التى ظلت باقية فى نظر الفنانين التقدميين ، بعد أن انهار صرح القيم فى مذاهبهم الحديثة ..! لأنها من حيث وجهة نظرهم تقف حجر عثرة أمام انطلاق الحركة الفنية ، وسداً منيعاً فى طريق هذه المذاهب .

وإذ يعتبر الفنان المصور جورجو كيريكو « Giorgio Chirico »[1] فى

---

(١) الفنان جورجو كيريكو هو المصور الإيطالى الذى ولد بمدينة فولوس « Volos » ببلاد اليونان عام ١٨٨٨ من أب إيطالى من مواطنى مدينة بالرمو بصقلية ، حيث درس بأثينا فى مدرسة البوليتيكنيك ، كلا من الهندسة المعمارية والتصوير ، ثم كرس نفسه بعد ذلك لفن التصوير .. إذ تنقل فى مختلف البلاد الأوروبية فى سبيل هذه الغاية .. ففى مدينة ميونخ بألمانيا اجتذبته أعمال الفنانين الرومانسيين عام ١٩٠٦ ، وفى تورينو بإيطاليا أعجب بالهندسة المعمارية، وما تتحلى به من تماثيل وانتقل منها إلى فلورنس حيث أنتج فيها أول أعماله الميتافيزيقية =

طليعة المصورين الميتافيزيقيين ، وهم من القلة والندرة إذا كان الأمر متعلقاً بالميتافيزيقية كمذهب قائم بذاته ، كما هو شأنها فى إنتاج كارلو كارّا .. فإن الميتافيزيقية التشكيلية قد تكون أوسع نطاقاً ، إذا اعتبرنا أن الفن المعاصر يقوم من الوجهة الرئيسية على التعبير عن المطلق كى يكون مشاهداً .. حيث العمل على إبراز الفكرة الجوهرية المعبرة عن الحقيقة الخالدة فى الأشياء (كما أشار إليها أفلاطون) دون الاهتمام بصورها الظاهرية ، سواء كان الأمر متعلقاً بالكائنات الطبيعية التى هى من إبداع الخالق تبارك وتعالى .. أو من الأشياء الأخرى التى هى من مبتدعات الإنسان .. إذ أن الأمر هنا إنما يتعلق بمضمون الأشياء، الذى يتمثل فى الحقائق والمعانى الخالدة المستترة وراء مظاهرها القابلة للتحول والزوال .

ولقد كانت نشأة التشكيل الميتافيزيقى كمذهب فى باريس فيما بين عام ١٩١٠ ، ١٩١٥ واتخذ من حيث المبدأ ذلك الاتجاه المضاد للحركة المستقبلية «Futurist Dynamism» ولما كان الفنان «كيريكو» قد عاش حياته متطلعاً بشوق وحب عميق للآثار التاريخية ، كما كان يعطى لما يشاهده فى أحلامه أهمية كبيرة بالنسبة لما يكون لها من صدى فى العمل الفنى .. فإنه استطاع بحسه العميق أن يكشف الغموض عن الخيالات والأشباح المقنّعة فيما يراه من حوله ويستبطن أسرارها .. ذلك لأن ما يراه من صور الناس والأشياء والأحداث ، إنما هى مظاهر تخفى وراءها الكثير من الحقائق التى تتطلب بصيرة نفاذه للوصول إليها فيما وراء تلك الأقنعة والظواهر .. وإن هذه الحاسة إنما هى شيمة القلائل من الفلاسفة والعلماء والفنانين ، الذين استطاعوا عن

= مثل : لغز مساء الخريف ، وفى عام ١٩١١ وصل الى باريس بمجموعة من لوحاته أطلق عليها العديد من ألغازه وأحاجيه الرمزية حيث عرضها فى صالون الخريف ، ثم عرض بعد ذلك فى صالون المستقلين أعمالا استوحاها من مونبارناس فى باريس ، وهى اللوحات التى كان لها ذكر لدى كل من بيكاسو وأبولنير ، وقد توثقت صلته بالأخير الذى امتدحه بقوله « إنه أكثر المصورين إدهاشا فى زمنه » .

طريقها أن يدركوا القوانين والحقائق المنظمة لعوالم الكون وحياة الناس.. ولعل كيريكو كانت لديه هذه الحاسة المستبطنة، التي قد نرى لها صدى فيما أنتجه وفيما دونه بقلمه حين قال «أن المسيرة التي تحرك الموكب الدولي للمصورين الحديثين، قد تخللها اضطراب غبي، يقوم على أوضاع اصطلاحية عقيمة المنهج.. إنني أنا وحدي في مقري الفني (الاستوديو) المقيم بمونتبارناس قد بدأت ألقي شعاعاً ضئيلا من الضوء، يمثل أول علامة لفن يعتبر أكثر اكتمالا وأعمق غوراً وأشد تعقيداً. بل هو بالأحرى أكثر ميتافيزيقية..!»

إن كريكو كان في خلال إقامته بميونيخ قد قرأ عن آراء الفلاسفة الألمان من نيتشه وشوبنهاور وفينينجر، Weininger «حيث يقول أوتو فيننجر «إن قوس الدائرة قد يعتبر من الوجهة الزخرفية جميلا، لأنه أقدر على الاكتمال جماليا، ذلك لأنه لا زال يخلي مكاناً للتخيل».

وفي تورينو منذ القرن الثامن عشر كانت هنالك (البواكي) الباكيات المحملة على عمد، وكذا الممرات ذات العقود، مما يدل على أن كيريكو عند مشاهدتها قد تذكر آراء فيننجر.. وإن شوبنهاور كان يحث مواطنيه لا على أنهم



شكل ٤٤ لغز مساء الخريف للمصور كريكو

يصنعون تماثيلا لمواطنيهم الأفذاذ على عمد أو قواعد مرتفعة، بل الأحرى على قواعد منخفضة، كما هو الحال فى إيطاليا. حيث يستطيع المشاهدون أثناء عبورهم فيما بين هذه النصب أن يكونوا على مستوى مرتفعاتها، كى يتاح لهم مشاهدتها جيداً. إن التصوير الميتافيزيقى ربما ينقصه عنصر جوهرى من حيث مذهبه الجمالى إذا كان المانيكان لم يكن قائماً فى لوحات كيريكو المعروفة..

ذلك أن فكرة المانيكان قد أوحيت إليه من قصيدة لشقيقه البرتو، الذى لم يكن شاعراً فحسب، بل كان مصوراً وموسيقياً كذلك.. وإن موضوعية التصوير الميتافيزيقى لا يمكن وصفها بأحسن مما ذكر فى تلك الجملة التى قالها كيريكو نفسه «نحن الذين ندرك رموز الأبجدية الميتافيزيقية، نعرف أى سرور وأى حزن يكون مبعثه تلك البواكى القائمة فى ركن من الطريق بحوائطها، وما يستتر وراءها من غرف.. أو ما قد يكون بداخل صندوق» وفى هذا الاتجاه قد استفاد كيريكو من التكعيبية على الأقل فيما يشير إلى الألوان والتكوينات المستعملة فيها، تلك التى كان يستخدمها كل من بيكاسو وبراك.

وقد أصبحت الميتافيزيقية أكثر حرية وإيقاعية فى التكوين، على النحو الذى يشاهد فى إنتاجه لعام ١٩١٣، وبرغم أن التصوير الميتافيزيقى كان قد ولد بباريس، إلا أنه قد وصل إلى إيطاليا فى «فرارا» خلال الحرب العالمية الأولى، ليس كحركة فنية كما هو الأمر فى الحركة المستقبلية الإيطالية.. ولكن كمدرسة تستخدم المانيكان فى أوضاعها ومبادئها الفنية [illegible] كما كان لدعوة كل من كيريكو وسافينيو «Savinio» إلى [illegible] الاتجاه الفنى الإيطالى الحديث.. وكان أول أثر للفنان «كيريكو» على بعض الفنانين فى إيطاليا يتمثل فى الفنان كارلو

كارّا « Carlo Carra » الذى كان جندياً بارزاً من جنود « الفوتوريزم » المستقبلية فيما سبق ، حيث بأسلوب أقل خيالا ، قام كارّا بتصوير نفس الأشياء التى كان يعالجها كيريكو فى موضوعات لوحاته. سواء من استخدام المانيكان أو الأسماك النحاسية وغيرها من النماذج ، حيث وضعهم فى الأبعاد المنظورية الثلاثة ، وذلك هو الاتجاه الذى استلهم منه كيريكو الجو المثالى لجيوتو ، سواء من حيث الشكل ، أو اللون .. وهكذا أصبحت الإشارات والعلامات فى إنتاج كارّا ميتافيزيقية ، شأنها فى ذلك شأن ماينتجه كيريكو .

وبينما كان كارّا يرى أن تصورات الفنانين يجب أن تعبر عن نفسها من خلال الخطوط والألوان .. بينما اكتشفت من خلال العلاقات التشكيلية كلا من الأضواء والظلال والإمتلاء والفراغ .. وبإيجاز يمكن القول بأن كارا استخدم لغة التصوير دون تلك اللغة التى يستعملها شاعر مثل كيريكو . . ورغم أن (لوحاته) كانت أقل اجتذاباً ، ولكنها مع ذلك كانت أكثر مدعاة للتأمل من حيث العمق والغور عما هو الحال فى أعمال زميله كيريكو .. ومن هنا كان لها صداها وتأثيرها القوى على الاتجاهات السيريالية .. بينما يقول عنها «سافينيو» من حيث تضلعه بالأبحاث النظرية الميتافيزيقية فى التصوير « بأنها تمثيل كامل للضرورات الروحية ضمن قوة الحدود التشكيلية للتعبير عن الجانب الطيفى للأشياء من الوجهة التهكمية ، التى تتخذ اتجاهاً مضاداً للأشياء العادية ، والسخرية بها .. حيث يتمثل ذلك فى اصطلاح ثالث أضافه كارّا وهو كلمة السخرية «Irony» التى استعملها كريكو بأسلوب المفكر المتأمل ..

وإذا كان كارّا قد عمل على إلباس المانيكان ، فلربما يكون قد اتخذ ذلك بطريقة لا شعورية ، حيث أنه لم يكتف بذلك ، بل وضع فى يديه مضرب التنس وكراته بالإضافة إلى ذلك ، إذ يقول « إننا نحن المصورون الميتافيزيقيون ، إنما نعمل للإبقاء على الحقيقة . وهو إذ يناظر كريكو فى هذا السبيل ، حيث يستطرد : وإن المصور الذى يبدو لنا موضحاً للحقيقة بالفعل فى إنتاجه ،

إنما هو جورجو موراندى « Giorgio Morandi » فهو حين يتخذ ذلك المثلث الميتافيزيقى فى التصوير ، إنما يبرزه فى أسمى صورة للصفاء التعبيرى ، كما أنه عن طريق استخدام طبقات لونية ثلاث ، ومع القليل من الخطوط المبسطة ، استطاع جورجو موراندى بذلك العمل على ابتداع الغموض ، حسبما سلم بذلك كيريكو نفسه . عندما دون فى مقاله عن القيم التشكيلية «Valori Plastici» فى مجلة الفن الميتافيزيقى ، التى يحررها «ماريو بروليو» Mario Broglio ، أنه يرى بعين الرجل المؤمن ، وإن الإطار التصورى للأشياء قد عمل على تهيئة المجال لتمثيل الأشياء فى صورة من الثبات . . ذلك لأن انعدام الحركة يبدو له ممثلا للوضع الرائع الذى يتخذ ذلك التأثير الخالد . . » إن التصوير الميتافيزيقى لم يدم طويلا حتى بداية الحرب العالمية الأولى . وسبب ذلك أن كثيراً من المشاكل والمعضلات الجديدة ، قد جابهت الفنانين الميتافيزيقين ، ورغم ذلك فإن هذا المذهب قد يعد من أحد الينابيع الهامة فى فن التصوير للقرن العشرين .

بيد أن سقوط هذه الحركة الفنية بعد ذلك ، إنما كان نتيجة للدقة الزائدة فى الرسم مع غموض الهدف . . فالخطوط والأوضاع المنظورية من الكثرة فى كل اتجاه . وحيث الأجسام لا تكون أكثر من مانيكان خشبى . ! وإن هذه الحركة الفنية رغم أن كيريكو كان هو مبدعها ، إلا أنه هاجمها بعد ذلك واتخذ طريقاً آخر مضاداً لها . . ! كما أن موراندى قد أصبح يفضل الآن على تلك الحركة ذلك الاتجاه الذى يستمده من الطبيعة والعالم المرئى .

تعليق وتحليل بصدد الأداء الميتافيزيقى

إذا كان مبتدعو هذا الاتجاه الميتافيزيقى التشكيلى ، قد ساروا فيه شوطاً ثم تخلفوا عنه وتركوه بعد ذلك ، فليس الخطأ فى ذات الاتجاه ، نظراً لأنه يعتبر بمثابة الذروة التى يمكن للباحثين الجادين فى الفن التشكيلى المعاصر أن يبلغوها .. ويبدو فى أغلب الاحتمالات أن توقف جماعة الميتافيزيقيين التشكيليين عن الإنتاج فى هذا الإتجاه ، كان نتيجة لما صادفهم من عقبات فى هذا السبيل .. ذلك لأن الأمر لم يكن من السهولة بمكان .. بل هو يتطلب الكثير من الجهد الفكرى قبل المجهود الأدائى الذى يتطلبه العمل الفنى الميتافيزيقى ، وذلك من أجل الحصول على الموضوعات التى تعطى ذلك التأثير الذى يهدف إليه هذا الطراز من الفن .

وإننا إذ نستعرض تلك المحاولات التى قام بها كل من « كيريكو ، كارا ، موراندى » حيث تقدم صوراً رمزية ذات أبعاد جوهرية متباينة التأثير ، بحسب تلك النماذج التى قام عليها تكوين الإنتاج الفنى لكل منهم . . فمن ثم نستطيع مع ذلك أن نجد فى أعمال « جورجو كيريكو » تلك المحاولة الناجحة التى تصور لنا فى لوحاته بعض العناصر ذات الألغاز الغامضة التى توحى للشاهد المتأمل بشتى الإيحاءات التى تحلق به فى أفاق غريبة بعيدة عن عالم الواقع الذى يعيش فيه . . حيث يمكن القول بأن الفنان كريكو استطاع بهذه الأعمال الفنية الوقوف على أعتاب الميتافيزيقية التى يبغى الوصول إليها من خلال تلك التكوينات الفنية الموحية بذلك الصمت الرهيب ، حسبما هو ممثل فى لوحته « الصمت » والذى يحس به المشاهد الذى تسمح له ثقافته الفنية أن يستوعب أمثال هذه اللوحات . إذ يرى فى بعضها تلك الصور العقلية ، التى ترتفع به عن الإحساس بالزمان والمكان ، اللذان يمكن قياسهما عن طريق الحس ، حيث قام الفنان بعمل محاولة فى هذا السبيل تتخذ اتجاها مضادا لذلك النوع السابق من وجهة الإحساس بالزمن .. حسبما نلمس ذلك فى صورة أخرى من



« عقل الطفل للمصور جورجوكيريكو »
(شكل ٦٠)

انتاجه . وذلك لأن كيريكو قد استخدم فى تكوين لوحاته عناصر فنيــة متنوعة ، سواء كانت من بقايا أثرية لبعض التماثيل الإغريقية ، أو من الأشخاص (على أن لا يزيد عددهم فى اللوحة عن واحد أو اثنين) الذين يقفون فى صمت مطبق بجوار بعض المبانى التى تعطى ذلك التأثير الجنائزى للمقابر ، كتلك التى نشاهدها فى اللوحة التى سماها « لغز الوصول » حيث يتلاشى الإحساس بالزمان والمكان على النحو الذى سبق ذكره ، كما نجد أمثال هذه الألغاز فى كثير من لوحاته التى لها نوعية هذا الطراز .. وكما هو الحال فى لوحته التى عنوانها « لغز مساء الخريف » التى تجمع فى شكلها العام نماذج من تمثال أثرى محطم على قاعدته ، إلى جوار بعض المبانى ذات الطابع الكنسى أو الجنائزى .. أو كما نلاحظ ذلك الغموض فى لوحة أخرى بعنوان « لغز

الزمن» بيد أننا فى هذه اللوحة التى يتخذ تكوينها شكل بناء يقوم على «بواكى»، إذ نجد فى الجزء العلوى من هذا البناء وقد أقيمت ساعة الزمن .. بينما يقف إنسان صغير الحجم جداً بالنسبة للبناء المجاور له، وكأنه فى وقفته هذه ينتظر انتظاراً أبدياً لغاية غامضة ..!

ولم تكن جهود كيريكو فى تنوع إنتاجه لتقف عند هذا الحد فحسب، بل إنه اتخذ إلى جانب ذلك تكوينات من الأشكال والآلات الهندسية، كما استخدم كذلك المانيكان الخشبى الذى يعتبر من إحدى السمات الهامة لهذه الحركة الفنية .. حيث نجد مثالا لذلك يجمع الفنان فى تكوينه بين أشكال وآلات هندسية، وبين ذلك المانيكان فى اللوحة التى سماها «النسبة الزائفة» ولعله اتخذ هذا العنوان كى يوحى للمشاهد بأن مقاييسنا التى تتعلق بعالم الظواهر تعتبر من المقاييس الخاطئة بالنسبة لعالم الحقائق.

أما بصدد الأعمال الفنية التى قام بها زملاؤه أمثال: كارّا، موراندى .. فإنها فى مجموعها لا تخرج عن كونها نماذج من الطبيعة الصامتة، كالتى استعملها موراندى فى إنتاجه .. أو باستخدام المانيكان على نحو ما نلاحظ فى أعمال كارلو كارّا، سواء كان هذا المانيكان الخشبى عارياً أو مكسيًّا، رغم محاولات جورجو موراندى فى تبسيط الألوان مع الإجادة فى الأداء، والانسجام فى التأثير العام، كما نشاهده فى لوحته التى بعنوان «طبيعة صامتة» حيث يبدو فيها جمال التكوين الهندسى لمجموعة من النماذج الخشبية، وزجاجات وصفحة مطوية، وإلى جوارها قطعة خبز على قاعدة خشبية .. وقد صيغت جميعها بأسلوب رائع التنسيق، ولكنها مع ذلك لا توحى بتلك الميتافيزيقية فى صورتها العميقة لما وراء الطبيعة ..! ولربما كانت أعمال زميله «كارّا» رغم ما يبدو فيها من نقص فى تناسق تكوين الشكل العام، كما يبدو ذلك فى لوحته التى بعنوان «مانيكان» إلا أنها مع ذلك تبدو أعمق من حيث المضمون الذى تهدف إليه .. إذ نرى فى هذه اللوحة صورة لمانيكان خشبى مرسوماً بالفحم أو القلم الرصاص، فى وضع الشخص الجالس

والمسترخى ، وتتمثل فى أجزائه قطاعات متباينة الأوضاع ، وإلى جواره مكعب صغير منقط تنقيطاً عددياً يتخذ صورة «الزهر» الذى يرمز للنصيب .

ويبدو لى أن هذه المحاولات المتباينة فى تكويناتها وتأثيراتها وما تركته فى نفسى من انطباع ، لم تكن بعد من المحاولات الناضجة التى تتطلبها الميتافيزيقية التشكيلية ، من الموضوعات الفلسفية التى تشعر المشاهد حقاً بأن وراء الأشكال والنماذج مضمونا لحقيقة ما ، ذات أبعاد عميقة تثير تأملات المشاهد ، وتوحى إليه بمعنى معينا أو بمعان شتى ..! ومع ذلك فإنى أرى أن محاولات كيريكو بوجه خاص ، كانت ولا شك بداية طيبة فى هذا السبيل ، لأنها هيأت المجال أمام المذهب السيريالى كى يشق طريقه فى اتجاهاته الرمزية الموحية بالتعبير عن مكبوتات اللاشعور الغامضة . . كما أن هذه المحاولات بالنسبة للفن الميتافيزيقى الذى ينطوى على مضمون فلسفى ، قد تركت الباب مفتوحا لذوى المواهب والجهود الجادة التى يمكن أن تأتى بالنتائج المرجوة ، ولو أن ذلك يحتاج من الفنان إلى تعميق معارفه واتساع أفقه الثقافى فى الناحية الفكرية ، التى تتضمن الجوانب العلمية والفلسفية والأدبية التى هى المنجم الزاخر الذى يمكن للفنان التقدمى (المتطلع إلى بلوغ الذروة من الفن المعاصر) أن يستمد منه شتى الموضوعات ، ويستوحى منه جواهر الحقائق وروائع المعانى الخالدة ، التى تتيح لهذا الاتجاه الفنى أن يأخذ طريقه الصحيح . . ولعل الجانب الضعيف فى بعض تطبيقات أولئك الفنانين الذين سبق ذكرهم فى هذا الاتجاه ، وهى التطبيقات التى استخدمت فيها أشكال (من البسكويت) إذ أنها تثير شهية الجماهير ويتحلب لها لعابهم ..! ولكنها مع ذلك لا توحى إلى عقولهم بشىء ما من الناحية التأملية ، التى يهدف لها هذا الطراز من الفن .. !

إلا أنه يمكن القول بالرغم من كل هذه النقائص ، أنه كان لهؤلاء الرواد الفضل فى التمهيد لهذا الاتجاه ، الذى هو أسمى ما اتجهت إليه المذاهب الفنية تصوراً وتفكيراً .. مما سيتيح لمن سيخلفهم على الطريق ، السمى للوصول بهذا الاتجاه الفنى الميتافيزيقى إلى أبعاده الحقيقية التى يتطلبها الإنتاج الفنى السليم ..

السمات الفنية الخاصة لأعمال الفنانين

مارك شجال — بول كلى — لوسيان لافورج

قد يكون من إحدى الجوانب الهامة للفن المعاصر ، التعرف على أعمال بعض الفنانين الذين اتخذوا لأنفسهم اتجاها فنيا يختلف فى نوعية طرازه وأوضاعه الفنية ، عن المألوف فى الطرز المذهبية الأخرى باتجاهاتها التقدمية . . وفى سبيل هذه الغاية أقدم بعض الشروح والإيضاحات عن لوحات الفنانين المذكورين أعلاه ، مع تحديد السمات والمميزات التى تعطى للقارىء صورة صادقة عنهم ، حيث أبدأ حديثى عن الفنان المصور مارك شجال « Marc chagall » الذى تتميز أعماله بتصوراته المتنوعة والغريبة فى طابعها الشاذ غير المألوف . . حيث عن هذا المصور الروسى الأصل ، الذى هاجر إلى باريس عام ١٩١٠ وسلك طريق الفنانين التقدميين ، يحدثنا الكاتب رينيه شوب « René - Schwob » - فيذكر لنا رأى الفنان شجال عن باريس والحركة التقدمية فيها فيقول : « إن باريس تعتبر المدرسة الحقيقية بالنسبة لفنه وحياته . . . » ثم يستطرد الكاتب محدثا عن فنه فيقول « بأنه من ذلك النوع المحير ، حتى إلى ذلك الحد الذى يثير غضب المشاهد الذى يرى فى اتجاهه الفنى بأنه يمثل ميولا تخريبية . . ! ذلك لأنه غير عادى فى جميع تصوراته ، تلك التى يتحتم معها تمييزها عن أعمال كل من « بيكاسو وماتيس » . . ثم يكشف لنا المؤلف عن النواحى الأساسية فى هذا التمييز من حيث وجهة نظره فيقول : « إن كلا من بيكاسو وماتيس ، يتخذان اتجاهات فنية قد تكون ذات طابع فكرى ، ولكنها مع ذلك ليست من ذلك الطراز الذى يعالج الجوانب الإنسانية . . بينما نرى أن أعمال « شجال » إذ تتسم بذلك الطابع الذى يعبر عن النوع الإنسانى (الذى تتمثل فيه حياة الشعب الروسى) فذلك لأنه يصور من قلبه . . وأن تصوّره مع ذلك يتسم بطابع غنائى . . حيث أن أعماله الفنية تتطابق مع

الأعمال الشعرية . . والفنان من هذه الوجهة لا يخشى أن تدعى أعماله بأنها أدبية . كما يحدثنا كاتب آخر وهو المؤلف الفرنسي « جوستاف كوكيو » عن مارك شجال من زاوية أخرى فى كتابه « مكتبة الفن عن التكعيبية والمستقبلية والرجعية فيقول « أنه فنان غير عادى فى خياله وجاذبية ألوانه .. ولديه من الجرأة والإقدام ما مكنه من إنتاج وفير ، سواء فيما يتعلق برسم وتصوير الأساطير الروسية . . أو ما يتصل بتصورات أحلامه ، التى هى فى حد ذاتها أكثر تطرفا . . بل وحتى صوراً من هلوساته المروّعة التى تعتبر أكثر غرابة وأمعن فى التطرف ، حيث لا يوجد لدى شجال أى نوع من الاتزان ..! إنك إذا تجولت بين مختلف صور إنتاجه ، فإنك آناً تكون قلقـــا مضطربا ، أو مستمتعا آنا آخر .. حيث يمضى الفنان بك بين لوحاته التى تعبر بصورة عامة عن حالات من القلق والاضطراب وانشغال البال ..! أو أنها تمثل ما فى أعماقه من غابات موحشة ، ومن ثمّ نرى أن خيالات وتصورات الفنانين الآخرين تعتبر ذات نزعات على جانب من البساطة فى تقلباتها ، إذا ما قارناها بالمبتدعات الدالة على العبقرية التى تبدو فى لوحات ذلك المصور الخطير ..! »

تعليق على أعمال الفنان شجال وآراء النقاد فيها

إن ما جاء فى ذلك النقد الذى قدمه كاتبان معروفان عن حياة « مارك شجال » وأعماله ، من حيث الإشادة بالفنان إلى ذلك الحد الذى يرتفع به إلى أقصى تقدير .. حتى أنهما ارتقوا به عن المستوى الذى حققه إثنان من عمالقة الفن المعاصر وهما بيكاسو زعيم الحركة التكعيبية ، وماتيس رائد المذهب الوحشى .. تبعاً للزاوية الخاصة التى ينظر كل من الكاتبين إليها .

ورغم ما ذكره كلاهما عن بعض الجوانب التى تعبر بحق عن العناصر الفنية المتطرفة ، التى عالجها شجال فى إنتاجه ، مع بعض السمات والملامح

الأخرى التى يمكننا أن نميز بها أعماله الفنية عن أعمال سواه من الفنانين التقدميين .. فانى أستطيع أن أقول تبعاً لانطباعاتى عن العديد من لوحاته : بأن مارك شجال مع ما له من المكانة فى التصوير الحديث المعاصر ، وبما قدمه لهذه الحركة التقدمية (الخلاقة والمنطلقة بغير حدود فى هذا القرن العشرين) من مبادىء وأساليب ذات طابع ابتكارى خاص به .. فإنه مع ذلك يعتبر مديناً بصفة خاصة لمذاهب ثلاث وهى : التكعيبية ، الوحشية ، السيريالية .. وذلك إلى جانب فنون البداءة والحضارات الأولى، وأخص بالذكر منها الحضارة المصرية القديمة .. وهنا أرى أنه كان الأجدر بهذين الكاتبين أن لا يكون الإعلاء من شأن شجال مقروناً بإنكار حق ذوى الفضل من أمثال بيكاسو وماتيس ، نظراً لما لها من عظيم الجهود التى قاموا بها فى حلقات متتابعة من الكفاح المتواصل .. تلك التى أوحت إلى فنان مثل شجال وإلى غيره بتلك النزعة الفنية ، وما تحمله من العناصر والمبادىء التى مكنته من أن يشكل قوالبه الفنية الخاصة به .. فعلى سبيل المثال عندما نتأمل صورة « الحرب » وهى تلك اللوحة التى يبدو فيها أسلوبه المتكرر فى لوحة أخرى بعنوان « بين ذئب وكلب » فإننا نرى أن اللوحة الأولى رغم ما يغلب عليها ويسودها من طابع الأسلوب الوحشى الممتزج بالروح السيريالية ، فإننا فى اللوحة الثانية نلمس إلى جانب المذهبين السابقين انعكاس من الأسلوب التكعيبى الذى عالجه بيكاسو فى بعض لوحاته ، من حيث الوحدة فى قالبها الحركى .. أما فى لوحة الساعة ذات الجناح فإننا نلاحظ الأوضاع التكعيبية فى تكوين المبانى والأكواخ المتناثرة فى خلفية الصورة ، كما يبدو تأثره بالمصور ماتيس بشكل واضح فى الرسوم النسوية ، وخاصة كما نشاهدها فى لوحة الولادة . أما اتجاهه السيريالى الممتزج بالتكعيب آنا أو بالاتجاه الوحشى آنا آخر ، فبعضه يبدو فيه تأثره برموز الآلهة المصرية من حيث الربط بين جسم الإنسان ورأس طائر أو حيوان . ونرى ذلك بشكل واضح فى اللوحتين الأوليين السابق ذكرهما .



شكل ٤٦ حالة وضع « ولادة » للمصور شجال

أما بصدد الجانب الإنسانى الذى تحدث عنه الكاتب « رينيه شوب » فى أعمال « شجال » بما يميزه عن كل من « بيكاسو وماتيس » فإن هذا الجانب لم يكن خاصاً بشجال وحده... ! ذلك لأننا نرى فى أعمال « بيكاسو » أن بعضها تقوم موضوعاتها على بواعث وجدانية ذات دوافع إنسانية مؤثرة . . وأكتفى فى هذا المقام بذكر موضوعين للوحيتين فحسب ، وهما : « الحرب ، الحجز » أما اللوحة الأولى وقد سماها بيكاسو « جرونيكا » فهى تمثل الحرب الأهلية فى موطنه « إسبانيا » . وأما اللوحة الثانية فهى تمثل « الحجز » على متاع أسرة أضنتها الفاقة ... وفى كلا اللوحتين طابع ابتداعى معاصر يميز إحداهما عن الأخرى . . فبينما اتخذت صورة الحرب العديد من الأشكال الرمزية للتعبير عن هذه المأساة ، بينما اتخذت الأخرى طابعاً تعبيرياً يقوم على امتداد الأجسام واستطالتها مع النحافة الشديدة التى تدل على معاناة البؤس والفقر الشنيع .

أمّا بالنسبة للفنان «ماتيس» فيكفى أنه صاحب الفضل فيما نقل عنه شجال

من المبادىء فى كثير من لوحاته متأثراً إلى حد كبير بالمذهب الوحشى الذى كان يتزعمه « ماتيس » ولعل ما أوضحته فيما ذكرت ، ما قد يضع الأمور فى نصابها ، ويعطى كل ذى حق حقه . . . ومع ذلك فإن لدى « شجال » قد يتجلى من جانب آخر طابعه الابتكارى السيريالى ، وذلك فى اللوحة التى سماها « العين الخضراء » حيث جعل للمنزل عيناً ، والعين فى المعجم الرمزى تشير إلى « الرقيب » وبالإضافة إلى ما سبق فإننا نجد صوراً من البيئة الروسية بزحافاتها الجميلة ومنازلها وثلوجها ، تشغل عدداً غير قليل من لوحاته .. ولا شك بعد ذلك فى أن الفنان مارك شجال ، قد استطاع أن يساهم بجهوده الرائعة التى تمثل طابعه وسماته المميزة مساهمة إيجابية فى الحركة التشكيلية المعاصرة .. وقد زوّدها بمدد من وجدانه المتدفق ومبتدعات تصوراته الشاعرة .

ترجمة حياة مارك شجال « MARC CHAGALL »

ولد مارك شجال فى روسيا بمدينة فتبسك عام ١٨٨٧ ، ولقد ذكر لنا عن ترجمة حياته فى كتابه « حياتى » حيث يحدثنا حول ما يتعلق بمنزله وأسرته إذ وصف فى مرح وحيوية شقيقاته وشذوذ عمه نويخ « Neuch » ذلك الذى يجمع فى تصرفه بين مماكسة الماشية والعزف على الكمان ..! وشخص يدعى زوسى « Zussy » الذى كان حلاقا ، وكان يحمد شاربه الذى يشبه شارب القط ..! كما تحدث عن منزل جده لأبيه الذى كانت تختبىء فيه الحيوانات..! وهكذا كانت كل هذه الصور التى تحيط به ملهمة له فى بداية اشتغاله بالتصوير حيث كانت بمثابة المدد الذى يغذى تصوراته وأفكاره الفنية .

ولقد كان أول الأساتذة الذين انتسب إليهم وتتلمذ على أيديهم هو الفنان المصور المدعو بين « Pen » وهو من مصورى البورتريه البارزين فى المدينة حيث لمح فى باكورة إنتاج شجال ما يبشر بوجود استعداد طيب لديه ..

وكانت الموضوعات الفنية التي مارسها في هذه المرحلة مستقاة من صور الحياة اليومية (١) حاملى الماء (٢) البيوت الصغيرة (٣) مواكب فوق التلال ولقد ذهب شجال بعد ذلك إلى مدينة سان بطرسبرج في ظروف صعبة ، حيث أخفق في امتحان مدرسة الفنون والزخارف بها ، ولكن جمعية حماية الفنانين هنالك احتضنته حتى أنه كان يحصل على مبلغ شهرى مقداره عشر روبلات ، ولم يكن للتعليم وجود بهذه الهيئة .. كما كان الجو هنالك من الوجهة النفسية بالنسبة للفنان الصغير خانقاً ومقبضاً .. إلا أن مدرسة باكست « Bakst » الحديثة (ذلك الرسام المسرحى) كانت قد خطت إلى الأمام ، وانتعشت عن طريق الاتصال المباشر بالفن المعاصر في فرنسا.. وأحرزت شهرة في هذا المضمار ..

وعندما دخل شجال في استوديو هذا الفنان صدم لأول وهلة ..! لأنه رأى أن الأبحاث الزخرفية المتبعة هنالك كانت جديدة عليه .. إلا أنه لمس تعضيداً بعد رفضه السابق .. ونظراً لإقدامه وجرأته الغريزية ، صمم على أن يعمل على تجديد أسلوبه التصويرى ، وعندئذ اكتشف القيم التعبيرية اللونية ، وبالمثل كذلك انحراف التخطيطات والإيقاعات .. إذ يمكن مشاهدة ذلك في لوحته العارية المسماه « الحمراء » « Red nude » التى أنجزها عام ١٩٠٨ وعندما عاد شجال إلى مسقط رأسه بمدينة فتبسك كان إذ ذاك له طابعه وأسلوبه الشخصى ، حيث كان لايزال هذا الأسلوب قاتماً وثقيلا رغم ما يتخلله من البقع الضوئية . إذ كان يستعمل هذا الأسلوب في المناظر الطبيعية خارج المنزل ، وكذلك في تلك الأعمال ذات الانطباعات التى تتمثل فيها ملاحظاته، والتى تتحول في تصوره إلى وضع فنى ابتداعى ، يمثل مجهوداً وغاية ترمى إلى الوصول نحو بداية فن ذو مبادىء موحدة « Synthesis » وهى التى عنها صدرت تلك الموضوعات العظيمة الممثلة للحياة : من الميلاد والزواج ثم الموت .. ولقد عمل شجال بعض تفسيرات لكل هذه الموضوعات

الهامة ، إذ كان يحاول دائماً أن يبلغ عمله الفنى المطابقة الكاملة لتصوراته .
وكان للعاطفة لديه فى ذلك الحين أثرها فى فنه ، لوجود فتاة جميلة ملهمة له وتدعى بللا « Bella » إذ عملت على إيقاظ مخيلته ، وشجعته فى جهوده الفنية ، حيث صورها شجال صورة شخصية بعنوان (القفاز الأسود) وعندما عاد من هذه الرحلة التى قضاها خارج وطنه إلى روسيا ، بتلك اللوحات التى يبدو فيها تميز إنتاجه الفنى عن ذلك الفن الوطنى فى بلده ، فقد مكنه ذلك بأن ينال بسبب هذا التفوق صداقة وحماية الدومافينافر « Winawer » الذى منحه من المادة ما ساعده على الذهاب إلى باريس .

وعندما وصل إلى باريس فى عام ١٩١٠ استقر فى لاروش ، وأصبح صديقاً حميماً لكل من الشاعر بليز سيندرار « Blaise Cendrar » ، ماكس جاكوب وأبللونير .. وكذا كل من المصورين لافرسناى « La Fersnaye » وديلاونى ثم موديليانى . . وكان هذا العهد يمثل المرحلة التى كان إنتاجه فيها على مستوى عال .. حين استخدم كل الطاقة التى تعتمل فى أعماقه وتختلج صدره ومشاعره، وجعلها خاضعة لرؤيا حالمة بتصورات عالم حديث، تقوم على المبادىء المستمدة من مذهبى كل من الحركتين الوحشية والتكعيبية .. وقد كان عليه فى باريس لكى يستمكمل تعبيراته الشخصية، أن يعد عينيه وأفكاره وغريزته للتكوينات الهندسية ، التى تقوم على تركيب بنائى للصورة التى تستند إلى التجارب الفنيـــة التى يشاهدها من حوله فى المحيط الفنى الباريسى . .
وبينما كانت جماعة التكعيبيين يترجمون الأشياء مثل الغليون (بيبه) والجيتار إلى الصورة الجوهرية ، فإن شجال كان يرى تطبيق الأسلوب التنظيمى الذى يصف مبادىء الحقيقة للأشياء ، حسبما يراها من خلال خياله وتصوره أو ذاكرته ومنذ كانت موضوعات الحقيقة لديه مستمدة على الدوام ومنعكسة من الحاضر والمستقبل ، فمن ثمّ كانت أعماله ممتدة فى اتجاهات ذات خطط

عديدة . . ونظراً لأن قانون الجاذبية لا يطبق عنده . سواء على الناس أو الأشياء التى تحيط به ، فإن كل تفصيل فى عمله الفنى يحتفظ بحريته . . وفى داخل إطار عمله الفنى المتماسك التكوين ، كانت عناصره المحسوسة تصبح ذكريات وانطباعات ، وتتحرك بحرية فى كل الزوايا والاتجاهات والأبعاد .

وإن من أروع أعماله الكبيرة تلك اللوحات التى أطلق عليها « القرية وأنا ، ثم ، إلى الحمير والآخرين . . ! ، شراب الجنود ، المخمور ، صورة شخصية وسبعة أشخاص.. إذ تكشف لنا هذه اللوحات عن الرؤية الخالصة لعالمه الداخلى الفريد فى تصوراته بصورة مطلقة . . وقد نجح الفنان فى التعبير عنها دون إفسادها أو إضعاف تأثيرها ، كما استطاع أن يعطيها ذلك الوجود الخالد عبر الزمن .

وتكاد جميع لوحاته أن تتخذ أحياناً عناوين شاذة وغريبة ، حين كانت تسمياتها مستمدة من الفنان « بليز سيندرار » وهى بالإضافة إلى ذلك من مختارات ومنتجات « أبوللينير » ذلك لأن شجال كان قد أقام معرضاً فى صالة « درشتورم » بألمانيا فى عام ١٩١٤ حيث أوجدت لوحاته حماساً وحساسية بين الفنانين ، كما تركت أثرها وطابعها على الحركة التأثيرية فيما بعد الحرب العالمية الأولى . . إن شجال كان قد وصل إلى روسيا عندما انفجرت الحرب . . واستقر بمدينة بطرسبرج « ليننجراد » وهناك أحاط نفسه بجو غامض طوال مدة إقامته ، بينما فى عام ١٩١٥ وبعد سنة من بداية الحرب تزوج من السيدة التى تدعى « بللا » وفى هذه المرحلة كان قد بلغ حذره أقصاه فيما يتعلق بما يختلج فى أعماقه من مأساة الواقع . .

الاتجاه التشكيلي للفنان بول كلي PAUL KLEE

هو المصور السويسري الذى تقلب بين مختلف الأوساط الفنية الأوروبية وخاصة فيما بين ميونخ وباريس ، حيث عاصر الحركات التشكيلية الحديثة منذ نشأته ، واتخذ لنفسه من بينها اتجاهاً بنائياً يختلف عن غيره من مصوري المذاهب التقدمية ، وفى هذا الصدد يحدثنا الكاتب هربرت ريد عن أعماله فيقول . «إن كلي ، يجب أن يكون مكانه منفصلا عن جميع رواد الاتجاهات الفنية المعاصرة ، وعلى وجه خاص من الحركة السيريالية ، لأن الواقع هو أن الحركة السيريالية قد نبعت من أعماق بول كلي نفسه . وهو على هذا النحو يعتبر أكثر فردية بما تتميز به أعماله الفنية من صفات فيما بين المصورين التقدميين . . ومن هذه الوجهة يكون شأنه شأن المصور « شجال » من حيث أنه ابتكر عالمه الخاص به من الناحية الفنية ، ذلك لأنه عالم غريب بما يشتمل عليه من أزهار وحيوانات . . كما أن له قوانينه المنظورية ومنطقه الخاص أيضاً . . ومن ثم يكون لهذا العالم العجيب سحره وجاذبيته . . ومع ذلك فليس هنالك تعمد فى إنتاجه من ناحية غرابة الأشكال ، كما أنه لا يوجد تهكم ساخر فيما يتعلق بفن « بول كلي » إذ أنه فن غريزى وخيالى . . وهو بالإضافة إلى ذلك ذوتلقائية موضوعية . . ومع أنه قد يبدو أحياناً شبيهاً بفن الأطفال أو البدائيين . كما قد يكون جنوناً أحياناً أخرى . . !! ولكنه مع ذلك لايتشابه مع أىّ من الأشياء ، كما تبدو فى الواقع . . حيث يمكننا محاولة التمييز لأعمال « كلي » الفنية من الصفات التى يتسم بها فيما يلى :

— إن بعض رسوم « كلي » قد يشار إليها خطأ على أنها رسوم أطفال . . نعم إنها تتشابه معها من ناحية بساطتها ، ولكنها تختلف من

حيث عصبية خطوطها الرائعـــة ، وما تتكشف عنه هذه الأعمال من الملاحظات العميقة غير المتوقعة (لأول وهلة) فى تفاصيلها المعبرة وما تنطوى عليه من خيال ساحر . .

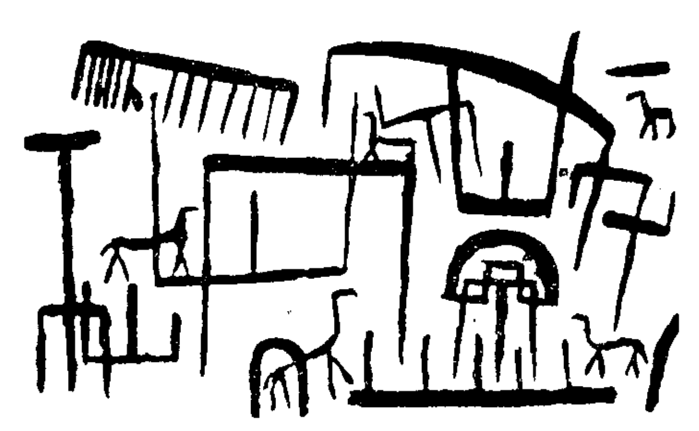
— إلا أن هنالك صفة مميزة على قدر كبير من الأهمية ، وتلك هى أن رسوم « كلى » وتخطيطاته ، تدلان على فطنة من جانب الفنان مما تتطلب معه فى إدراكها ذكاء الجمهور . .

— إن « كلى » قد يفاجئنا بتصورات تتضمن كلا من الجمال والغرابة معاً . . بيد أنه هو نفسه قد يكون مقتنعاً بأنها من التصورات العادية ، لأنها تبدو له طبيعية . .

— ويتشابه مع تلك الصفة السابقة ، تلك العلاقة القائمة بين فن « كلى » وفنون البدائيين.. والتى منها أعمال قبائل البوشمان ، والبوشمان بصفة خاصة.. ذلك لأن بواعث فنونهم إنما تصدر عن عقائدهم السحرية وحيواناتهم ، حينما يكون الفنان البدائى واعياً لتقاليد قبيلته . . وإلى هذا الحد يكون الإنسان البدائى مختلفاً عن الطفل ، ومتباينا كذلك مع بول كلى فى ابتدعاته الفطرية .

— إن دوافع فن « كلى » ليست سحرية ولا هى حتى دينية . . ومهما يكن الأمر ، فهو ربما يؤسف له من حيث عدم الاهتمام بالمستوى الفكرى العالمى.. إذ أنه لم يكن هنالك مؤثر من هذا النوع على فن « كلى » ثم يستطرد هربرت ريد فيقول : « بيد أن - كلى - نفسه كان مفكراً ، ولا مفر لفنه من أن يتخذ سمات تفكيره . . وهذا هو المفتاح الذى يكشف لنا عن الفوارق القائمة بين فن « كلى » وفنون المأخوذين « المجانين » ذلك لأن عقل المأخوذ قد يكون مزوداً أحياناً بصور فكرية . أو أن جنونه قد يكون قائماً على خيال متطرف فى روعته أحياناً أخرى ، ولكن ينقصه مع ذلك الإحساس

بنمو الفكرة، وذلك لأن خيال المجنون يكون ثابتاً ، أو على الأقل يدور حول نقط ثابتة.. بينما يكون خيال « كلى » ممثلا لقصة ساحرة بغير نهاية..! »



شكل ٤٧ - تكوين لمجموعة حيوانات فى أوضاع بدائية سحرية للمصور بول كلى

ثم يقول الكاتب ، إننى لا أدرى بصفة مؤكدة ، ولو أنه يغلب على ظنى بأن «كلى» مثل السيرياليين لم يكن بدون جانب من الثقافة المتعلقة بعلم النفس الحديث ، ذلك لأن فنه يستند إلى هذا الجانب.. ثم نرى بعد أن قام هربرت ريد بتحليل لنظرية «فرويد» بشأن وظائف كل من العقل الواعى والباطن واللاشعور.. حيث أشار عن طريق التحليل إلى أن الفنان بول كلى ، يختلف عن سواه من الفنانين ، الذين يرسمون ويصورون عادة ذلك التكوين الذى يقوم اللاشعور بصياغته ، أو ذلك الذى يسطع على صفحة الشعور .. بمعنى أن «كلى» كان يعمل على حد قوله : «بتصوير الأشياء كما هى فى نطاق ذلك الحيز اللاشعورى أو فى نطاق العقل الباطن حيث يعمل على تناسى عالم الشعور » ذلك لأنه فى حاجة للهروب إلى عالم محتويات الذاكرة ، وهو ذلك العالم الذى تتكون فيه الصور غير مترابطة ، باعتبار أن عالم الخيال ينطوى على عجائب حافلة بالصور والأساطير .. ومن ثمّ يكون فن « كلى » من ذلك الطراز الميتافيزيقى الذى يتطلب فلسفة وضوح الواقع ..! ولكنه ينكر هذه الواقعية ،

أو كفاية الإدراكات العادية ، لأن ما تراه العين إنما يكون إجبارياً ومحدوداً.. حيث تكون الرؤية متجهة إلى الخارج . بينما تكون الرؤية الداخلية (لأعماق الفنان) شيئا آخر يتعلق بعالم أروع وأبدع . . »

ترجمة حياة الفنان بول كلى

هو الفنان المصور السويسرى ، الذى ولد بمدينة منشنبوخسى «Munchenbuchsee» عام ١٨٧٩ بالقرب من مدينة برن ، والذى توفى فى ناحية مورلاند - لوكارنو فى عام ١٩٤٠ حيث لا يوجد فنان آخر عدا «كلى» فى النصف الأول من القرن العشرين ، إتخذ لنفسه اتجاها فنيا بعيدا عن الحركات الفنية لكل من جماعات : نابى ، الوحشيين ، التكعيبيين . . إذ أنه لا ينتمى لأى من المدارس الباريسية ، ولا حتى بيكاسو فى تنوعاته التشكيلية التى اصطبغت بها الأشكال فى الفترة الأخيرة . . ذلك لأن فن كلى متطلع إلى المستقبل ، وأن أعماله ليس من السهل تفهمها حيث لا تتخذ ذلك الطابع المتكرر كالأكلشيهات فى الأعمال الفنية ، ولا ما قد سبق معاينته أو حتى ما سبق للآخرين التعبير عنه .

ورغم أن فن «بول كلى» قد يبدو لأول وهلة قريبا من عمل الأطفال ، إلا أن مشاهدته بتأمل عن قرب ، تكشف للشاهد تدريجياً عن ذلك العالم المختبىء وراءه ، وأن من مخبآت ذلك الغموض الذى يتسم به ، تتجلى عناصر ذلك العالم الحالم شيئا فشيئا .

وبالرغم من أنه ولد فى سويسرا من أب موسيقى ينتمى إلى أصل ألمانى بافارى . . فإنه بعد تردد فيما بين الموسيقى والتصوير ، قرر أن يتخذ من الفن الأخير مهنة له . . حيث درس فن التصوير بأكاديمية ميونخ على يد أستاذه الفنان «فرانس فون شتوك» . إلا أنه بعد تقلب فى الأوساط الفنية المختلفة

فيا بين إيطاليا وفرنسا ، باريس ، استقر بعد ذلك فى ميونخ .. حيث تزوج بعازفة بيانو . . أما فيا بين عامى ١٩٠٨ ، ١٩١٠ فقد أتيح له التعرف على أعمال كل من سيزان وفان جوخ وماتيس . . وبذلك تكشفت له الأبعاد الفنية لإنتاجهم .. كما كان صديقا لكيندينسكى وفرانس مارك ، وهما المؤسسان لمدرسة الفارس الأزرق « Blau Reiter » التجريدية ، وقد ساهم معهما بعرض إنتاجه فى عام ١٩١٣ . . إلا أنه ذهب بعد ذلك إلى باريس وقضى بها عاما ، ثم ارتحل منها إلى مدينة القيروان بتونس ، وكانت لهذه الرحلة آثارها الحاسمة فى تطور فنه . وعندما بلغ الخامسة والثلاثين من عمره كان « كلى » قد أصبح فى جوهره رساما ، إذ أنه لم يصور إلا بالألوان المائية ، وبهذه المناسبة فإن الفنان قد دوّن فى مذكراته ما يلى « إننى مصور . . ذلك أن كلا من اللون وأنا ناشىء واحد ..!! »

ولقد بدأ الفنان اشتغاله بتدريس الفن منذ عام ١٩٢٠ فى معهد الباوهاوس « Pauhaus » بمدينة فيمار . وبعد زيارته لمصر فى عام ١٩٢٨ عين « كلى » أستاذاً بأكاديمية الفن فى مدينة ديسلدورف . . ونظراً لكونه من أعداء النازى والهتلرية ، هاجر من ألمانيا وعاد إلى سويسرا حيث استقر بها عاملا منتجا إلى أن وافته منيته فى عام ١٩٤٠ .

ولما كان بول كلى وثيق الصلة بالرسم ، فإن من أسرار فنه العميقة تلك الملاحظات التى استمدها من الطبيعة ، حيث تبدو فيها بداهته الباطنة ، المتمثلة فى تخطيطاته الزخرفية .. التى تعبر عن طابعه الشخصى فى أسلوبه « غير الشكلى »[1] بمعنى أنه مبتدع لعالمه الخاص الذى يتجلى فى انحرافات خطوط الرسم ، بما يعطى ذلك التأثير الذى يتخذ سمة هيروغلوفية ، وتوحى

---

(١) المقصود بهذا الإصطلاح تلك التخطيطات الغامضة غير محددة الشكل .

بما لديه من القوة البنائية فى التكوين والتركيب . تلك القوة التى نلمسها فى مختلف صور إنتاجه . . إذ أن من أبرز عناصر فنه ، تلك السهام التى كثيراً ما تشاهد فى لوحاته ، وكذا المنازل التى تجمعت فيها بغير نظام ، ثم النباتات المشرعة إلى أعلى ، وكذا صعود مياه الأمواج وهبوطها ، والطرق الكريستالية التى تتشابك فى ذهابها وإيابها . وهكذا يعطينا الفنان بول كلى من كل شىء ذلك التأثير الذى يبعث الحيرة على الدوام فى نفوس المتأملين . . وبما يوحيه إليهم من حركة دائبة ذات تصورات غامضة . .

تعليق وتحليل

بصدد الآراء حول أعمال « بول كلى »

لعل ماقيل بشأن أعمال الفنان « بول كلى » من أنه يعتبر بخصائصه واتجاهاته الفنية منفصلا انفصالا تاما عن أعمال جميع الفنانين المتقدمين ، سواء كان ذلك على حد قول هربرت ريد ، أو بحسب رأى محررى قاموس التصوير الحديث ، فإن مثل هذه الآراء بما تتضمنه من تصريحات ، قد يكون فيها جانب من المبالغة . . ! وإن من حق الجماهير المتطلعة إلى معرفة حقائق الأمور أن نعطيها صورة صادقة عن عمل أى فنان من المشاهير ، حتى تكون على بينة بتفاصيلها ، وكذا المبادىء والعناصر الفنية التى استوحى منها الفنان مذهبه أو اتجاهه الفنى .. ذلك لأن فى التنقيب عن جوانب عمل الفنان ما يخدم الحركة الفنية فى حد ذاتها ، نظراً لأن أى فنان كبير لابد له فى مستهل تجاربه الفنية من أن يتأثر بما ينعكس إلى وجدانه من انطباعات عن الحركات الفنية السائدة . سواء فى المحيط الذى يعيش فيه بحكم مؤثرات البيئة الفنية ، أو الذى ينتقل إليه ، حتى يمكنه أن ينمى مداركه الفنية ، ويطور تجاربه مع الزمن إلى أن يصل بها إلى النضوج أو الكمال الممكن .

فإذا كان الفنان « بول كلى » بعد أن بلغ مرحلة النضوج الفنى قد استطاع أن يكون لنفسه أسلوبه الشخصى المتميز . . فإنه مع ذلك قد استفاد من الحركات الفنية التى عاصرها ، وخاصة من الاتجاهات التكعيبية وبعض المبادىء التجريدية . وليس فى ذلك مايعيبه أو ينتقص من قدره ، ذلك لأنه لا يمكن إيجاد شىء من لا شىء ، كما يمكن القول بأن الحركات الفنية نفسها قد استفادت من بعضها البعض . وكان ذلك من شأنه أن يمدها بطاقة ابتكارية

جديدة تدفعها قدما إلى الأمام .. ولعل أبلغ دليل على ذلك هو أن بيكاسو وهو رائد للحركة التكعيبية قد استوحى الكثير من المستقبلية والسيريالية والتجريدية ، ولو أنه مع ذلك قد صاغ كل ما استلهمه من تلك الحصيلة التعددية بأساليبه وطريقته البيكاسية الانتخابية « Eclectic »

وهكذا كان شأن « بول كلى » الذى يبدو مبلغ تأثره وتفاعله مع الحركة التكعيبية على وجه خاص ، حيث نستطيع أن نستدل على مدى ذلك التأثر ، إذا نحن تأملنا بصورة عميقة أعمال بعض الفنانين الآتى ذكرهم ، فعلى سبيل المثال : إذا نظرنا إلى لوحة بيكاسو فى البورتريه التكعيبى لمسيو « كانفيلر » وهو من أعمال بيكاسو فى المراحل الأولى للتكعيبية . وكذلك لوحته « هارليكان » التى أنجزت بعد ذلك فى عام ١٩١٠ وبعد ذلك لوحة جليز بعنوان « المرأة ـ ـ ذات القفاز » بتاريخ ١٩٢٠ ثم لوحة جرى بعنون طبيعة صامتة لعام ١٩٢٢ ، بل بالإضافة إلى ذلك لوحة لوت التى سماها « رجبى » ونفذها عام ١٩١٧ وكذلك لوحة ميتسنجر « طبيعة صامتة » ومؤرخة لعام ١٩٢٧ حيث باستيعابنا جيداً لهذه الأعمال ، بعد أن نجردها من ألوانها كى تبدو فى تصورنا خطوطا فحسب ، فإننا سوف نفاجأ عند مقارنتها على وجه خاص بأعمال « كلى » الهندسية الطابع ، إذ نستطيع أن نلمس التقارب فى الأساليب واضحاً رغم ما قد يوجد لدى كل فنان من خصائص الصفات والمبادىء التى يتميز بها عن سواه .. ومما لاشك فيه بعد ذلك أن فى هذه المقارنة .ما يوضح لنا أن القول باعتبار أعمال « بول كلى » منفصلة انفصالا كلياً عن أعمال الآخرين يبدو بعيدا عن الصحة ذلك لأنه يعتبر من حيث تكويناته الهندسية تكعيبيا فى جوهره الفنى . ولا يمكن فصله إطلاقا عن هذه المجموعة من الفنانين التكعيبيين الذين سبق التنويه عن أعمالهم .. ولقد حاولت فى هذه المقابلة بين إنتاجه وإنتاجهم ، أن أحدد اللوحات بأزمانها التى أنجزت فيها ، حتى لايشتبه على القارىء أنهم أتوا بعده ، أو أنهم تأثروا به ، إذ أن هذه الأزمان التاريخية التى يبلغ أقصاها عام ١٩٢٢

اذا نحن قابلناها بأعماله التى أنجزت فى عام ١٩٣١ مثل لوحته المسماة « أعلى فأعلى » Over and upward ، نجد أنها أقرب تشابها للوحة لوت « رجبى » اما لوحة « كلى » التى بعنوان « مسيرة العائلة » ففى تكويناتها ما يتماثل نسبياً مع لوحتى كل ، من حيث تشابك الأشكال الهندسية فى أوضاعها وانحرافاتها على النحو الذى اتبعه بول كلى .. بيد أن ذلك ليس معناه أن الفنان « كلى » يعد بذلك ناقلا عن أحد منهم ، أو أن أعماله يبدو فيها مطابقة لأعمالهم .. بل لأن لأعمال هذا الفنان من الأبعاد السيكلوجية والفكرية والسحرية مالا يتوفر فى كثير من الأعمال التى سبق ، كما أن تكويناته تنطوى على مهارة فائقة فى تحريك الخطوط بما يعطيها ذلك التشكيل الساحر الذى يوحى للشاهد بالتصورات الجوهرية التى تعتبر من ابرز جوانب فنه .. حسبما نشاهد ذلك فى لوحتين من أعماله ، إحداهما بعنوان « حيوانات » والأخرى أطلق عليها تسمية « منظر لطيور صفراء » إذ فيهما نلمس أصالته الفنية ، والأجواء الساحرة التى ينقلنا اليها .. وله من الفخر بعد ذلك أن أعماله كانت بمثابة الينبوع الذى استمدت منه الحركة السيريالية ما أوحى لها باتجاه اللامعقول . .

أمـا ما قدمه لنا هربرت ريد بصدد تحليله لشخصية بول كلى سواء فيما يتعلق بتصوراته من جانب ، أو بالعملية الإبداعية التى تأخذ طريقها فى إنتاجه على ضوء أبحاث فرويد فى علم النفس الحديث من جانب آخر .. فإنه مع براعة هذا الكاتب فى الوصف والتحليل الذى يكشف لنا عن حقيقة هامة بشأن أعمال الفنان « كلى » — وهى تلك الأعمال التى تتخذ ذلك الاتجاه الأسطورى الخرافى الغامض — وذلك باعتبار أن مايقوم به من إنتاج يتشكل فى صور غير عادية أو غير مألوفة للعين ، يستند كذلك بدوره إلى تصورات غريبة وغير عادية أيضاً ..! إلا أننا مع ذلك نجد أن هذا التحليل السيكلوجى الذى اتبعه الكاتب بشأن هذا الفنان ، قد ينطبق إلى حد ما على معظم الفنانين الآخرين من التقدميين .. لأنهم وإن اختلفوا من حيث الموضوعات

والتصورات ، فإنهم مع ذلك إنما يصورون ذلك العالم اللاشعوري الغامض دون استناد إلى الرؤية الواقعية .. وهنا يبدو لى أن الفارق فيما بين الفنان « كلى » والفنانين الآخرين ، ناشىء عن اختلاف فى الأسلوب الابتكارى .. وكذا والموضوعات فحسب .. وذلك مرجعه إلى ما ينطوى عليه كل منهم من تأملات شخصية تنبع من أعماقهم تبعاً لانطباعات صادرة عن مشاهداتهم واطلاعاتهم وثقافاتهم ، وما قد يكون بين فنان وآخر من تباين فى كل من المزاج العقلى والحسى ، وما لهما من التأثير العميق فى الطابع الذى يصطبغ به المذاق الفنى ، وما قد يكون لكل هذه العوامل من الأثر البالغ والفعالية فى صياغة تصورات كل فنان منهم .. ذلك أن كلا من هؤلاء المتقدمين أمثال بيكاسو ، ماتيس ، دالى ، شجال ، كيريكو وغيرهم ، وحتى « كلى » نفسه لا يكون فى مقدورهم أن يأتوا بابتكار جديد مستحدث ، إلا إذا كان هذا الابتكار نتيجة لما قد ترسب فى اللاشعور من صور سبق مشاهدتها .. سواء من فنون البداءة أو الأطفال أو غير ذلك من فنون الحضارات الأولى ، وما اشتملت عليه من أساطير وميثولوجيات .. حيث تمتزج هذه الصور فى اللاشعور مع صور ذهنية أخرى ، مستمدة من الثقافة التى حصلها كلا منهم ، والتى تصدر عن الآراء والأفكار التى تتدفق من ينابيع المعرفة التى وصل إليها الجنس البشرى كله فى القرن العشرين .. وما قد يكون لهذه الحصيلة الثقافية من أثرها الكبير فى صياغة جديدة .. إذ تخرج من نطاق التصور بعد ذلك فى قوالب مستحدثة لم تألفها العين من قبل .. ولعل هذا هو السر فيما نشاهده من الأعمال الفنية ذات التشكيلات التى يبدو فيها ما هو شاذ وغريب وعجيب ..! وإن هذه العوامل السابقة الذكر بما لها من الأثر فى هذا التنوع الابتكارى غير المألوف الذى نلمسه فى إنتاج أولئك الفنانين ، سوف يكون له بالتالى أثراً أبلغ فيما عسى أن تأتى به الأجيال القادمة التى تلعب دورها على مسرح الفن التشكيلى ، وما قد يصدر عن تصوراتها من عجائب ،

ربما تكون أغرب فى شذوذها ، أو أنها ستكون أروع وأبدع فى تعبيرها . . !

لوسيان لافورج « Laforge—Lucien »

يحدثنا الكاتب « كوكيو » عن هذا الفنان فيقول « إنه من مواليد باريس ومن العارضين فى صالون المستقلين « Salon des Independant » وهو يعتبر من الفنانين الذين ينطوى عملهم على الكثير من المبادئ الفنية ، بالنسبة لما لديه من قدرة على التخيل والتصور من بين الفنانين الشباب . رغم أنه أكثر إثارة وأشد انفعالا وقلقاً . . وبالنظر إلى أنه على حظ طيب من الثقافة والذكاء ، فلقد كان ذلك من العوامل التى جعلته يفكر فى مجموعة من المسائل التى ألقى عبئها على نفسه بنفسه ، حيث تتضمن تساؤلات عدة ، أجاب عليها بما يتفق مع مزاجه واستعداده الشخصى ، وكان فى ذلك ما عاد به إلى المرح والثقة ، . ثم يستطرد :

« وإنه برغم حداثة سنه فإنه يعتبر الآن شهيراً . . وقد زاول أعمالا فنية ذات نشاط متعدد الأوجه ، منها : رسوم الكتب ، وكذا رسوم ألف ليلة وليلة ، إلى جانب رسوم الأطفال ، وذلك بالإضافة إلى عمل تصميمات فى الفن التطبيقى لأعمال العاج والسجاد والأثاث . . أما بصدد التصوير فقد كان يحرص على تبسيط البورتريه ، ومن ذلك نستطيع أن نعرف أنه كان من المصممين والرسامين المهرة . . كما يمكننا القول بأنه المصمم والرسام الممتاز الذى يستطيع أن يجمع بين كل هذه الأشياء بجرأة نادرة ، تلك التى تتميز بها الشخصيات العظيمة . . ولكنه مع ذلك قد يضع كل هذه الأعمال موضع الاتهام ، إن لم يتيسر له العمل على تحقيقها . ذلك لأنه بالإضافة إلى ذلك كان

يحلم بتحقيق أشياء كثيرة . . وهانحن نقدم عرضاً دقيقاً لأفكار الفنان وآرائه لما فيها من جدّة وأهمية (حسب تعبير الكاتب كوكيو) بيد أنى سأحاول تفنيد آرائه بعد نهاية حديثه إذ يقول : « إنه لا يوجد أى من الفوارق بين الفنون ، وإنها إذ تكون مادة لاستقبال الحواس ، فإنى أرى أن التصوير يستطيع أن يتنفس بالتعبير كالموسيقى أو الإثير (يعنى ما يذاع على موجات الإثير) ، وإن للخط مملكة لا حدود لها ، ثم إنه من الأشياء الفردية التى ليس لها من ضابط ما يحكم سيرها عدا الإدراك الحسى . إن الإنتاج الطبوغرافى المتعلق بوصف وتخطيط الأمكنة ، لشىء ما بترجمة حرفية ، لمما يعتبر باطلا .. إذ أنه يجب ترجمة جوهر الشىء . . »

« إن الخط فى استطاعته أن يعبر عن الشىء دون أن يكون هنالك أى تشابه أو محاكاة له . وكما أن للخط مملكة بغير حدود ، فكذلك يكون شأن الألوان . . إلا أنها مع ذلك تعتبر ثانوية بالنسبة للتخطيط ، بيد أن لها لذة كلذة الغذاء . . وبالطريقة التى يصنع بها ، حيث يكون للتصوير نفس العمل الذى يتطلبه طهى الطعام فى المطبخ . . ! ومن ثم يلزم للتصوير كى يكون محلا للإعجاب من اليد المدربة من جانب ، والخيال والتصوّر من جانب آخر . . إن التصوير يلزمه توفر وحدة المادة ، فلا تستخدم فيه الأشكال البارزة ، ولا تلطخ الألوان ، ولا مجال فيه للأجسام الغريبة من قصاصات الجرائد أو الجلد أو المعدن ، أو ما يخدع البصر . . إذ يجب أن يكون التصوير مسطحاً (يعنى عدم وجود نماذج بارزة على اللوحة[١]) بيد أنه لا يتطلب الوحدة بغرض إرضاء وإمتاع العين . كما ليس فيه مع ذلك موضعاً للقيم ولا للظلال

---

(١) إنه يشير إلى تلك التقاليع التى ليست من التصوير فى شىء على النحو الذى ابتدعه بيكاسو وسار فيه مقلدوه . . !

أو استعمال الكتابة فيه . . وإن الأشكال يجب أن تكون متحركة فى المكان شأنها فى ذلك شأن حركات الفكر . . ولكن هذه الأشكال فى هذه الحالة لا تعطى مظهراً محدداً لوجه أو ظهر كما هو الحال فى اللانهائى . . »

« ولا ريب فى أن تكون الأشكال فى التصوير جذابة لانتباه المشاهد . . ومتكاملة فى الأداء ومتساندة يدعم بعضها بعضاً ، ويندمج أحدها فى الآخر ، كى تعطى الانسجام فى التكوين ، كما يكون الجو كالهواء . . وإنه من أجل التعبير عن جوهر جسم ما ، فإنه من الممكن تحريك الشىء أو نقله من مكانه وعزله ، ثم قطع أجزاء منه والتحامها مع اجزاء أخرى أو وضع هذه الأجزاء متجاورة . . حيث يكون الشكل على هذا النحو مكوناً من عدة أجزاء لتمثيل ذلك الجوهر . . . »

« وإن ما سبق الحديث عنه فى تلك النقط التى أوضحناها إنما تمثل قاعدة للجرأة ، وذلك يعنى بأن التصوير مطلق الحرية وليس له من زمام يمسك بقياده ، كما ليس له من شىء يحاسب عليه أو يرجع إليه سوى التخيل والتصور ، إذ أن المخيلة هى السند الوحيد الذى يستند إليه التصوير .

كما أنه لا يوجد فى التصوير من جمال ، ولكنه يوجد فيه تلك البهجة الحسية التى تنبعث من أشكاله . . وبالإضافة إلى ذلك ليس فيه من ذوق[1] ، بيد أن

---

(١) إن ما ذكره الفنان « لوسيان » عن الفن المعاصر من حيث وجهة نظره ، إذ يدل على حماس بالغ وأصالة فى الرأى فى بعض الجوانب إلا أنه قد أسرف فى التطرف عن بعض الجوانب الأخرى إلى حد كبير . . ! كما أرى إلى جانب ذلك أن فى آرائه بعض التناقض الذى يتطلب التصحيح ، ولست فى هذا الصدد بمتناول كل جوانب الموضوع بالنقد ، بل سأكتفى بالأهم منها فحسب . . وأن وجه التناقض فيها ، هو أنه يرى أن الفن ليس فيه من ذوق (على حد قوله) . . ثم هو مع ذلك ينطوى تبعاً لوجهة نظره على الخبرة وتوازن التكوين . . ! وأنه إذ يتحدث عن الفن المعاصر — الذى يعتبر فى آراء كثير من التقدميين أو بالأحرى المتطرفين — أنه يعمل على إسقاط القيم ، ومنها خاصة القيمة الجمالية . . فإن ذلك لا يعنى أنه خال من القيم الفنية . . فكيف يكون هذا الفن مجردا من الذوق ، ثم يكون

فيه الخبرة وتوازن التكوين .. وإن الحقيقة إنما هى نقطة التوقف دائما عند التقهقر أو الرجوع إلى الوراء . وليس فى التصوير من موضوع .. بل هو كله يتساوى من حيث القوة والتأثير .. إن ميدان الخيال خالد ودون تخوم أو حدود .. وإن أضعف نقطة فيه لها عذرها وحجتها .. وإنه لا يوجد أى فارق فيما بين الأشياء من ناحية وجودها كأشياء .. كما وأنه ليس هنالك من من تحديد لما سيكون فى العمل الفنى من أشياء أو أشكال » .

= مع ذلك ممثلا للخبرة وتوازن التكوين على حد تعبيره ، وهما يمثلان عامل الذوق بأدق معانيه .. ! ثم إذا به يشرك مع الخبرة أيضاً توازن التكوين ، الذى يعتبر عنصرا هاما من عناصر ومبادىء القيم الجمالية .. !
وهنا أرى أن للفنان بعض العذر لأن هذا التخطيط إنما كان نتيجة الآراء النقدية الشائعة التى ينقض بعضها بعضا ، ويقع فيها كبار النقاد ، حيث يعملون على إسقاط الجمال ، ثم يتناولون شرح بعض الأعمال الفنية التقدمية بأن فيها كذا وكذا من جمال التخطيط وغنائية التلوين .. !
أما بصدد ما ذكرته من آراء الفنان ، فإنى أرى أن العمل الفنى مهما بلغ من التطرف فلابد له من أن يكون فيه من أثر للذوق ، ذلك لأنه عندما يتلاشى الذوق يتلاشى أيضاً معه الفن بدوره .. ! على أن مثل هذه الأعمال الفنية المتطرفة لا يكون مذاقها عن طريق الحس كما يقول .. ! وإنما يكون مذاقا عقليا ، وحتى إذا كانت هنالك فى العمل الفنى المعاصر مسحة جمالية ، فإن تأمله عن طريق الحس لا يكون بالقدر الذى يكون فيه هذا التأمل أحمق فورا عن طريق الفكر .. !
وإذا كان هذا الفنان يتحدث بعد ذلك ويقول « ليس للتصوير من موضوع » فإنى أرى أنه يسير فى هذا الصدد وراء تلك الاتجاهات المتطرفة التى لا تقضى على الموضوع فحسب ، بل تقضى على الشكل أيضا .. وإن أهمية الموضوع هنا هو أنه الفكرة التى لا يوجد تصور للعمل الفنى بدونها

مذهب الأورفيزم "ORPHISM"

إن هذا الإصطلاح بدأ استعماله عام ١٩١٢ وعلى وجه خاص عندما قام الشاعر جيوم أبو للينير « Guillaum Apollinaire » بمحاضرة فى برلين فى الوقت الذى كان يعرض فيه الفنان دلاونى « Delaunay » أعماله فى صالة درشتورم « Der Sturm » كى يعطى صورة للحركة الفنية فى التصوير الحديث لذلك العهد، حيث أعلن أبو للينير فى هذه المحاضرة عن أهمية الألوان الأولية « Pure Colour »[1] فى البناء التصويرى والتى تعمل على تحقيق امتداد المظاهر التى تشير إلى حيوية هذه الألوان، والتى تعكس ذلك الغرض الأساسى الذى يهدف إلى مجانبة تلك الإنسجامات « الثقيلة التأثير » فى أعمال كل من بيكاسو وبراك، تلك التى يتبعونها فى أساليب التكعيب . ولقد بدأ ظهور اسم أورفيوس الذى ينتمى إليه مذهب « الأورفيزم » أولا فى قصائد لأبو للينير بعنوان « موكب أورفيوس » .

وعندما اتخذ أبو للينير فى محاضرته أسلوب المقارنة بين تجارب كل من دلاونى « Delaunay » ، كوبكا « Kupka » وشباب المصورين المحيطين بهما ، كان ذلك فى جو مثير من تلك المباريات التى قام بها عدد من الشعراء والموسيقيين .. وبحسب أقوال أبو للينير ، فإن دلاونى يعتقد بأنه عندما تكون الألوان الأولية غير محددة بألوان مكملة لها (من ثانوية وثلاثية) فإنها تنقسم فى جو اللوحة كى تعطى فى نفس الوقت الذى يراها فيه المشاهد كل ألوان الطيف الشمسى.

وبعد أن أشاد بالألوان التى كان يستخدمها آنجر « Ingres » وامتداحه كذلك لابتكار سيرا « Seurat » من حيث استعماله للتباين اللونى، فإن دلاونى

---

(١) يشير بذلك إلى استخدام الألوان الأولية والثانوية لنقائها من الألوان الثلاثية، أو على الأصح أن الألوان الأخرى قد يكون من النادر أو القليل استخدامها .

يدعى بأن فيما وراء نقاء التعبير المجرد « Pure Expression » (ويقصد بذلك نقاء الألوان الأولية) فى التصوير الحديث إذ يقع ذلك التباين فى صورة من التواقت « Simultanéité » أى الذى يتواقت مع الرؤية البصرية فى وقت واحد . . ويكون بعد ذلك بمثابة الوسيلة الوحيدة لتأمين الحركة اللونية فى اللوحة . هذا وإن التعظيم من شأن رسالة الحركة اللونية ، إنما يعطى دفعة قوية إلى الأمام نحو فن جديد كل الجدة .. حيث من قوانين هذه الحركة الابتداعية ، يمكن استخلاص من كل ما هو موضوعى مطابقة بصرية للطبيعة وهذا هو المحور الذى تدور حوله رحى هذه الحركة اللونية ، كما أوضحها كل من أبو للينير الشاعر ودلاونى المصور تحت ذلك العنوان الشاعرى الذى ينعتونه بالأورفية .

« أسطورة أورفيوس »

إن « أورفيوس » : تقول رواية عنه بأنه بن الملك إيجر (لمنطقة تراس Thrace)من ربة الشعر كاليوب « Calliope » .

وبحسب رواية أخرى أنه بن أبوللو ، كليوب . حيث يعد أعظم موسيقى أسطورى .. ويقال أنه زامل البطل الأسطورى أرجونوت « Argonautes » فى بعثة لزيارة مصر ، حيث كانت حلاوة ألحانه وموسيقاه تربط فيما بينه وبين الكائنات الحية الأخرى بالتعلق والمحبة ، حتى أن الوحوش كانت تخرج من جحورها وقد تخلت عن وحشيتها وتجردت منها .. وقد حدث : أن زوجته إيريديس « Eurydice » قد لدغتها حية فى ليلة عرسها وزفافها إليه وماتت . وعندما نزل إلى الجحيم افتتنت بموسيقاه وغنائه جميع الشخصيات المقدسة بالجحيم .. وقد اتفقوا معه على أن لا ترد إليه زوجته إلا بشرط واحد ، وهو أن يجتاز مملكة الظلام . ولكنه خرق هذا الشرط واتصل بها للمرة الأخيرة وعند ذلك فقد حساسيته ، وهذا هو مجمل ما أوردته الانسيكلوبيديا الفرنسية

لا روس « LA ROUSSE » بينما ورد فى الإنسيكلوبيديا الإنجليزية « UNIVERSAL KNOWLEDGE » ما يوضح كذلك بأن أورفيوس بعد وفاة زوجته إريديس ، استمال بلوتو إله العالم السفلى بفنه الموسيقى ، بأن يرد إليه زوجته على ذلك الشرط المعهود بينهما ، بأنه لا يراها إلا بعد أن يجتاز الظلام إلى ضياء النهار .. وبخرقه لهذا الشرط فقد أورفيوس إريديس .. وفقد معها الراحة وهدوء النفس، حتى مات بين يدى امرأة من منطقة (تراس Thrace) شديدة الغيرة ..!

وهذه الأسطورة الرائعة إنما تكشف لنا عن الطبيعة العميقة الكامنة فى نفس الإنسان كفنان ، حيث يعتبر الحب من أقوى العوامل التى تدفع الفنان إلى التفوق فى الفن .. كما تعمل على إبراز العبقرية الفنية التى تسحر الجماهير بروائع إنتاجها . وقد يكون العذاب فى الحب طليعة تلك العوامل التى تستخرج تلك الذخائر الفنية من قلب الفنان ، إلا أن فقدان الأمل فيه قد يحطم الفنان ويقضى عليه .. والأسطورة هنا تستعرض لنا كذلك اندفاعات الفنان وما يصاحبها من انعدام الصبر للوصول إلى مبتغاه ، وإذا كانت الزوجة الجميلة إريديس تعتبر فى هذا العرض رمزاً للحب ، فهى تعد كذلك ومن جانب آخر رمزاً للصورة الرائعة المذبة التى يحلم الفنان بالحصول عليها فى المستوى الفنى الرفيع (نظراً لأن إريديس هى ابنة لربة الشعر كاليوب) ولو كان فى ذلك نهايته ، أو أن يلقى فى سبيل ذلك حتفه .. لأن فى الفن حياته ورسالته (١) .

---

(١) قد تكون هنالك عوامل أخرى غير ذلك الحب الذى تحكيه لنا هذه الأسطورة ، فيما يدفع الفنان إلى الإبداع فى فنه : مثال ذلك : حب الفنان لوطنه والدفاع عنه بقلمه أو ريشته أو بموسيقاه . وكذا حب التفوق والتطلع إلى المجد . وشعور الفنان بالمسئولية نحو رسالته .. بيد أن الحب « الأورل » على النحو المذكور قد يكون أحد هذه العوامل .

الأساس الجوهري للنظرية الأورفية

إذا كانت نظرية لفوف « الوحشية » وهى سابقة للنظرية الأورفية ، قد اتخذت طريقها البدائى الذى يقوم على وحشية الانفعال فى تخطيط النماذج والأشكال التى يقوم عليها تكوين الشكل العام فى اللوحة ، فإنها إلى جانب ذلك قد استندت فى أساليب التلوين إلى وحشية الألوان الصارخة ، وهى على الأغلب من الألوان الأولية أو الثانوية القوية الطبقات .. فإن النظرية الأورفية إنما تعتبر فى الواقع مستمدة من النظرية الأولى ، بيد أنها تلجأ فى مفهومها إلى الأبحاث البصرية فى الألوان التى تقوم على عملية التكامل اللونى عن طريق التعويض الذى تقوم به شبكية العين .. وبالنظر إلى أن الألوان تكتسب فى هذه النظرية انسجاما غنائياً من حيث التلاؤم ، إلا أن هذا الإنسجام يتم على أساس من عاملين لهما أهميتهما فى هذه النظرية .. أما العامل الأول فهو: الإنسجام الناتج عن تلاؤم الألوان رغم أوليتها ، أما ما يعنيه العامل الثانى: فإنه يقوم على وجود التكامل اللونى الذى يصدر عن عملية التعويض الشبكى .

ولما كانت هذه النظرية تسمى بالأورفية « ORPHISM » حسبما أطلق عليها أبو لليني الشاعر هـــذه التسمية ، وذلك استناداً إلى اسم الموسيقى الأسطورى الميتولوجى « أورفيوس » فإنه غنى عن البيان أن انتساب هذا المذهب إلى هذه الأسطورة ، مرجعه إلى ما بين غنائية الألوان وعذوبة اللحن الموسيقى من رابطة ونسب .. نظراً لما توحى به الإنسجامات اللونية إلى المشاهد عن طريق الرؤية من مؤثرات حسية وعاطفية سارة أو محزنة ، شأن الغناء والموسيقى وما تنطوى عليه من مختلف الألوان الصوتية من ألحان ، قد تكون شجية أو مشجنة .. بما تبعثه فى نفس المستمع من انطباعاتها العاطفية عن طريق [illegible] حاسة الأذن ، وكلتاهما فى ذلك على حد سواء .. ولسوف نرى فى هذه النظرية الاورفية حديثاً عن التوافق « simultanéité » ونظرية التوافق

هذه إنما هى بدورها مستمدة من نظرية النسبية للعالم «أينشتين» وذلك من حيث نسبية حدوث شيئان يقعان فى وقت واحد بالنسبة للمشاهد فى مكان ما ، ومشاهد فى مكان آخر . . إلا أن الأمر يختلف فى الأورفية ، وذلك من ناحية حدوث التكامل اللونى الذى يدعم الإنسجام وغنائيته فى مكان وزمان واحد لأى مشاهد ، يتطلع إلى اللوحة .

وهـــذه هى عناصر الأسس الجوهرية الذى استمدت منها نظرية الأورفية . كما سنوضحها بالشرح والتفصيل فيما يلى من الحديث :

تعليق وتحليل

وهنا أرى أن هذه الحركة الفنية مع ما تهدف إليه من اتجاهات لونية ذات طابع فنى ، يرفع من شأن الإهتمام بالإنسجام اللونى إلى ذلك المستوى الغنائى الذى قد يتلاءم مع ذلك الاصطلاح الذى أطلق على هذا المذهب «بالأورفية» لما تتخذه الصورة الأسطورية لأورفيوس ، ذلك الموسيقى الذى يسحر بغنائه وعذب أنغامه جميع الكائنات حتى الصخور المتحجرة منها ..! مما يوحى إلينا ما تعكسه الألوان فى روعة تلاؤمها وتناسقها وانسجامها من موسيقى بصرية ، وذلك بعكس ما تتخذه بعض المذاهب التقدمية الأخرى من تكوينات لونية تصدم العين بتنافرها وبشاعة تأثيرها .. وما قد تبعثه فى نفس المشاهد من اشمئزاز .!![1] ولا شك فى أن الشاعر أبوللينير كان موفقاً كل التوفيق فى أن يلقب ذلك الإتجاه الإنسجامى العذب (بالأورفية) حسبما شاهدته فى

---

(١) بالرغم من أن المذاهب التشكيلية المعاصرة تعمل على إسقاط القيم ، ومنها القيمة الجمالية فإن مذهب « الأورفية » قد حرص على القيمة الجمالية اللونية . . ولقد سبق لى أن أشرت فى غير هذا المكان ، إلى أننا فى هذه الاتجاهات التقدمية إذا أسقطنا القيم الكلاسيكية .. فهنالك دائما قيم جمالية نوعية ، ذات انسجام وشاعرية ، سواء فى التخطيط أو التلوين ، رغم خروجها على أوضاع فنون المطابقة الطبيعية والكلاسيكية .

لوحة دلاونى التى أسماها (هواء وحديد وماء) إلا أن ما آخذه على الفنان الشاعر المفكر أبوللينير ، هو أنه أطلق على الألوان التى استخدمها المصور دلاونى « الألوان النقية » ومفهوم الألوان النقية هنا من الممكن أن يكون ممثلا فى اصطلاح الألوان الأولية من الأزرق والأحمر والأصفر فحسب ، وذلك على إعتبار أن هذه الألوان يكون من العسير وحدها دون التصرف فيها ، أن تعطى الإنسجام تبعاً لنظريته التى نعمل على توضيحها .. بيد أن دولانى قد استخدم معها ألواناً أخرى ثانوية وثلاثية كالأخضر والأسود ، بل وكذلك بعض الألوان الرمادية . .

وللفنان مع ذلك مطلق التصرف بأن يحرز النجاح فى عمله الفنى بالطريقة التى يراها .. ولكن الأمر يختلف هنا ، وذلك بالنظر إلى التحليل الذى تقوم عليه النظرية من أن الألوان النقية تجعل المشاهد يرى فى نفس الوقت الذى يشاهد فيه اللوحة والنسيج اللونى الذى يغطى مساحاتها ، فيستطيع مع ذلك (على حد قول أبوللينير) أن يحس بوجود الألوان المكملة لها ، بيد أن ما أشاهده فى هذه اللوحة لا يعطى المجال لهذه النظرية ، من حيث استخدام دلاونى للألوان الثانوية والثلاثية إلى جانب الألوان الأولية التى كان المفروض أن تظل وحدها فى اللوحة ، حتى يمكن للعين أن تدرك ذلك التكامل الذى تحدث عنه .. ! وقد نستطيع أن نتغاضى عن الألوان الثلاثية ، وذلك على اعتبار أن كلا من الألوان الأولية والثانوية ألوان نقية .. إذ نرى على سبيل المثال أن اللون البرتقالى يكمله اللون الأزرق ، أو أن الأخضر يكمله الأحمر ، كما يكمل الأصفر اللون البنفسجى .. وذلك من حيث النظرية التى قامت عليها أبحاث العالم الألمانى « هلمهولتز » فى تحليله لألوان شبكية العين وهى تلك الألوان الضوئية التى تتخذ جزيئات ثلاثية تملأ شبكية العين ، حيث تحتوى كل ثلاث جزيئات منها على ألوان الضوء الأولية .. التى هى الأحمر والإخضر والأزرق ، كما تكون ألوانها الثانوية مكونة كالآتى : أحمر +

أخضر = أصفر . ويكمله فى الطبيعة اللون الأزرق . ثم أحمر + أزرق = بنفسجى ويكمله فى الطبيعة اللون الأخضر .. وإنه بإضافة الألوان الضوئية الثلاثة الأولية إلى بعضها ينتج عنها الأبيض وهو الممثل لضوء النهار الطبيعى . هذا وأن طبيعة الألوان الضوئية تختلف اختلافاً بيّناً عن طبيعة ألوان الخامات ، ذلك لأنه بإضافة الألوان الأولية عندما تكون قوية الطبقات فى الخامات وهى : الأحمر والأزرق والأصفر ، فإنه ينتج عنها اللون الأسود .. أمّا إذا خففت واختلفت نسبة طبقات هذه الألوان فإنها قد تعطينا اللون البنى أو الرمادى ، سواء البنى المائل إلى الحمرة أو إلى الصفرة أو الرمادى المائل إلى الزرقة أو الحمرة أو البنفسجى الخ .

وهنا نرى أن الحركة اللونية البصرية فى مذهب الأورفية ، تلك التى يتحدث عنها الشاعر أبو لينير ، لا يمكن أن تتم إلا عن طريق استخدام الألوان الأولية .. ولا بأس من استخدام الألوان الثانوية معها ، وذلك دون اللجوء إلى أن تصاحبها فى اللوحة ألوان ثلاثية . . وقد يمكن مع استعمال الفنان للألوان الأولية أن يحصل فى عمل ذلك على الإنسجام ، الذى يتطلب أن تكون الطبقات اللونية مخففة ، مما يساعد على تلاؤمها مع بعضها . . أما إذا كانت هذه الألوان ذات طبقات قوية ، فهى عندئذ تكون صارخة التأثير وينشأ عن ذلك التنافر فيما بينها ..!

وإذا كانت جماعة الفوفيزم وعلى رأسها الفنان المصور ماتيس ، قد استخدموا هذه الألوان الصارخة ، إلا أنهم مع ذلك حرصوا على وجود الإنسجام باتباع إحدى الطريقتين الآتيتين : إما أن تكون هذه الألوان الأولية ذات الطبقات اللونية العميقة (القوية) محددة مسطحاتها الخارجية بالأبيض ، وإما أن تكون على عكس ذلك محددة بالأسود أو البنى ، إذ فى كلتا الحالتين يحدث الإنسجام الذى يحد من ذلك التنافر القائم بين الألوان ، ويعمل فى الوقت نفسه على تلاؤمها وتناسقها .

وأما فيما يتعلق بنظرية أبو للينير ، فإننا لكى نحصل فى تلك الألوان الأولية على التلاؤم والإنسجام دون تحديد بالأبيض والأسود لمساحات الأشكال ، فإنه يكفى جداً أن تخفف الطبقات اللونية حسبما ذكرت فى سبيل للحصول على الإنسجام وغنائية التأثير .. ويمكن مع ذلك أن يكون هنالك محل لذلك التواقت اللونى الذى يتحدث عنه أبو للينير ، وذلك الذى يمكن للمشاهد أن يحس بالألوان المتكاملة على اللوحة عن طريق التعويض البصرى، الذى تقوم به شبكية العين بصورة تلقائية .. ولن يتوفر ذلك التعويض ما لم تكن هذه الألوان فى نطاق مساحات بيضاء كبيرة نسبياً ، لكى تستطيع الحركة اللونية بالتعويض البصرى الشبكى ، أن تعطى تلك الألوان المتكاملة التى تكمل تلك الألوان الأولية ، كى تأخذ مكانها . أما إذا كانت تلك الألوان تغطى مساحات الأشكال جميعها فإن الأمر عندئذ لا يتيح لتلك الألوان المتكاملة أى مجال للظهور فى جو الصورة .. !

ولقد أردت بهذا التحليل أن أبين للقارىء ماذا يعنيه أبو للينير فى نظريته عن ذلك التواقت اللونى الذى يتحدث عنه . . حيث يمكننا أن نفهم هذه النظرية بشكل أوضح إذا قام كل منا بعمل التجربة الآتية على سبيل المثال : وذلك بإحضار ورقة بيضاء ثم يرسم فى وسطها مربعاً ، حيث يلون هذا المربع باللون الأحمر مثلا ، ثم توضع هذه الورقة ذات المربع الأحمر فوق ورقة أخرى بيضاء بحجمها ، وبعد ذلك نكلف أى شخص من أن ينظر إليها على بعد نحو من ثلاثة أمتار ، على أن يحدق فى المربع الملون لمدة دقيقة واحدة وفجأة ترفع الورقة المرسوم عليها المربع الأحمر . . فيحس المشاهد تلقائياً بأن على الورقة البيضاء قد ارتسم مربع آخر بحجم المربع السابق . . ولكنه فى هذه الحالة يكون ملوناً بلون أخضر ، وهو اللون المكمل للون الأحمر . حيث تتم رؤية المشاهد للون الأخضر ، وذلك فى نفس الوقت الذى ترفع فيه الورقة ويحذف اللون الأحمر من أمام عينى المشاهد ، وهذا هو التواقت

« Simultanéité » فى نظرية الأورفيزم ، التى تقوم عليها الحركة اللونية التلقائية حسبما تحدثنا عنها فى هذه التجربة ، وكما يمكن تطبيقها كذلك فى تصوير اللوحة على النحو الذى سبق الإلماع إليه . حيث يأخذ التكامل طريقه بالصورة التلقائية المتواقتة ، التى تلعب الحركة اللونية فيها على مسرح اللوحة ، ذلك الدور الذى هو فى الواقع من التمثيل البصرى ، الذى تقوم به شبكية العين تبعاً لما هو معروف فى الأبحاث البصرية

كلمة الختام

لقد رأيت استكمالا للفائدة بعد أن تم بعون الله تعالى الجزء الأول من كتاب الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر . . أن أنوه للقارىء الكريم عما يتضمنه من الناحية التاريخية . ومن ثم بذلت جهدى قدر المستطاع ، بالعمل على توضيح آراء كبار الكتاب والنقاد المعاصرين لقادة الحركة التشكيلية المعاصرة ، منذ نشأتها فى باريس وغيرها من العواصم التى لها ارتباط وثيق بهذه الحركة . وذلك فى سبيل الكشف عن الجذور العميقة للمذاهب التقدمية ، كذلك المؤثرات التى كانت لها فعاليتها وأهميتها فى تطور الأداء التشكيلي من الأوضاع الأكاديمية إلى أوضاع ذات اتجاهات فنية مستحدثة لم تكن معهودة قبل ظهورها فى أواخر القرن التاسع عشر وتشعب تياراتها فيما بعد فى القرن العشرين

وإذا كانت رسالة الفن المعاصر قد اخذت مع هذا التطور أبعاداً ذات أعماق لم تحظ بها الفنون الكلاسيكية من قبل . فإن ذلك إنما كان مرجعه إلى تلك الآراء الجمالية التى صدرت منذ القرن الخامس ق . م . وبصفة خاصة عن أفلاطون ومبادئه الميتافيزيقية عن الفن ، حيث اتخذتها المذاهب التقدمية أساساً لها منذ بدء ظهورها ممثلا فى ذلك البعد الميتافيزيقى (لما وراء الطبيعة) وهو البعد الذى يحكم العمل الفنى بالشكل الجوهرى للأشياء دون مظاهرها السطحية . كما كان لآراء الفلاسفة عبر القرون ما يعمل على توضيح هذا الاتجاه حسبما نلمسه فى الجوانب التأملية الجمالية التى قام بها فلاسفة المدرسة الألمانية وعلى رأسهم « عمانويل كانت » فى الفصل فيما بين ظواهر الأشياء وحقائقها كما كان لآراء « شوبنهاور » أبلغ الأثر فى إفساح المجال أمام الحركات التقدمية عن طريق التجريد الموسيقى الذى تطمح إليه جميع الفنون .

وبالرغم من أن البعد الميتافيزيقى فى العمل الفنى كان حافزاً للفنان التقدمى

فى أن يبذل أقصى جهده فى الأداء بالبحث عن المطلق المشاهد ، الذى يعبر عن الفكرة الموضوعية للإنتاج الفنى (وذلك عن طريق إحساسه بما تنطوى عليه أعماق الأشياء من المعانى والمضامين التى تمكن للشكل الجوهرى أن يحتل مكانه فى العمل الفنى) إلا أن التشكيل الأدائى الذى سلك طريقاً مغايراً لما كان عليه الأداء الكلاسيكى ، جعل من المحتم على الفنان أن يبحث عن الينابيع التى يستمد منها عناصر فنه الأدائى الجديد ، حيث وجد بغيته فى الرجوع إلى آثار الماضى منذ ما قبل التاريخ وما بعده ، كما وجدها فى تلك التطورات التى ظهرت على الفنون الأخرى ، وخاصة فنون الشعر والأدب ، تلك التى كان لتطورها سواء نحو الرمزية ، أو بالانتقال من الاتجاه الذى دعا إليه جان جاك روسو بالعودة إلى الطبيعة ، إلى الاتجاه نحو المدينة ونحو كل ما هو آلى وصناعى . حسبما نلمس ذلك فى الاتجاهات الأدبية لكل من بودلير وأسكار وايلد ، ثم ويستلر فى الفن التشكيلى . ومع أن بداية الحركة التقدمية القائمة على « التجريد » كانت مستمدة من كل من التجريد المعارى والموسيقى فلقد كان للفن التشكيلى القائم على الواقعية العلمية فى الحركة التأثرية بالغ الأثر فى استحداث موسيقى حديثة مستمدة من هذه الحركة التأثرية من جانب ثم الاتجاهات الرمزية لدى « بول فيرلن » من جانب آخر ، على النحو الذى قام به الموسيقار الفرنسى « ديبوسيه » فى تحرير الموسيقى الفرنسية من قبضة الأوضاع الفنية الفجرية على الموسيقى الغربية .

ومن هنا نرى أن معالم الطريق الذى سلكته الحركة التشكيلية المعاصرة تقسم أسسها الجوهرية بكل من الطابع الفلسفى والعلمى والأدبى ، حيث كان من الأهمية بمكان التعرف على الأطوار التى تمر بها العملية الأدائية بالنسبة لكل من الفنان والعالم والفيلسوف . . لأن ذلك من شأنه أن يكشف لنا عن طبيعة كل من الفن والفنان التشكيلى ، وبصفة خاصة الفنان المعاصر ، وتحديد موقفه فى العملية الأدائية من الآخرين ، فى مختلف الأطوار التاريخية

ولقد أردت بهذه الجولة الفكرية حول الفن ، فيما تتضمنه فصول هذا الكتاب ، أن أوضح للقارىء وجهة نظرى بشأن ما وصلت إليه المذاهب التشكيلية المعاصرة ، من المبادىء ذات القيمة الفكرية العظيمة .. إلا أن تشعب اتجاهاتها نحو التيارات المتطرفة ، كان مدعاة إلى الجنوح نحو الإسراف فى العبث .. ! ونجم عن ذلك انهيار كل من الشكل والموضوع ، حتى خرجت رسالة الفن عن طريقها الصاعد ، الذى كانت تدعو إليه نظريات هذه المذاهب وما تنطوى عليه من المبادىء ، التى لو اتخذت فى أساليب التطبيق طريق الجدية لأتت بأعظم النتائج .. حيث التعبير عن الأفكار ذات الطابع الفكرى التأملى ، التى هى من أسمى الغايات التى يهدف لها التقدم الحضارى بوجه عام . وذلك إلى جانب طريق الحياة الذى من أجله قامت رسالة الفن الاجتماعية .

إن التيارات المتطرفة التى اتخذت من العشوائية طريقة للأداء ، أو تلك التى تقوم على مجرد العبث بأشكال هندسية غير ذات فكرة أو موضوع .. !! كانت من الأسباب التى دعت عدداً غير قليل من فنانى العالم يعودون من جديد إلى الاحتفاظ بكل من الشكل والموضوع .. ذلك لأنهم رأوا فى نهاية المطاف ، وبعد أن خاضوا غمار التجربة أن التطرف نحو العبث لا طائل وراءه ، ولا جدوى منه ، ولا يؤدى مطلقاً إلى حركة فنية تقدمية يمكنها أن تعطى فن القرن العشرين دفعة قوية إلى الأمام .. وإذا كان بيكاسو بحسب تقلب طبيعته الفنية يعود من آن إلى آخر إلى الأوضاع الواقعية حسبما نرى ذلك فى تاريخ حياته الفنية . . فإن هنالك على سبيل المثال عدد غير قليل فى بلاد مختلفة من العالم نذكر منهم فى إنجلترا «بن نيكولسون» الذى بعد أن أغرق إنتاجه الفنى فى التجريد لأكثر من ربع قرن من الزمان وكان حاملا للوائه فى إنجلترا طول هذه المدة ، فإذا به يعود من جديد إلى الاحتفاظ فى عمله الفنى بكل من واقعية الشكل والموضوع .. كما أن موراندى الإيطالى الذى كان يبلغ فى إنتاجه التجريدى حداً كبيراً من الإمعان فى الغموض قد عاد بدوره إلى استمداد موضوعاته من الطبيعة والعالم المرئى ، بما يعطى إنتاجه

صبغة الواقعية ، وكثير غير هؤلاء قد عادوا من جديد إلى الشكل والموضوع . . ولعل من البواعث الهامة التى أدت إلى هذا الانهيار الفنى ، كان فى طليعتها إهدار القيم وخاصة منها القيمة الجمالية . وليس معنى ما أهدف إليه هنا أنى أشير إلى العودة تجاه الأوضاع الأكاديمية بقيمها الجمالية الكلاسيكية المعهودة فى فنون المطابقة للطبيعة ، بل إن الأمر على العكس من ذلك تماما فلقد أوضحت وجهة نظرى فى هذا الصدد سواء فى هذا الكتاب فى باب «طاقات التخطيط والتلوين فى الاتجاهات المعاصرة» ، وكذلك فى كتاب سابق هو «الأصول الجمالية للفن الحديث» ، بأن هنالك مالا ينضب معينه من القيم الجمالية النوعية التى تقوم على الانحراف سواء فى التخطيط أو التلوين بما يختلف عن أوضاع أشكال الطبيعة . . أو ما تقوم عليه محاكاتها فى الأعمال الفنية الكلاسيكية . . ومن ثم رأيت أن فى الإبقاء على كل من الشكل والموضوع إلى جانب تلك القيم الجمالية النوعية ، من شأنه أن يصون للفن مكانته العظيمة كأثمن درة فى تاج الحضارة الإنسانية . . كما يتيح لرسالته أن تشق طريقها فى الاتجاه التقدمى الصحيح .

ويسرنى أن أنوه للسادة القراء فى أن الجزء الثانى من هذا الكتاب سوف يسير العمل فى إنجازه بإذنه تعالى عقب صدور الجزء الأول وذلك لأن الجزء الثانى مع ما يتضمنه من الكثير من الموضوعات التى تهم المثقفين والمصورين التشكيليين فإنه إلى جانب ذلك ينطوى على فصل هام يمثل الأطوار والاتجاهات التشكيلية المتباينة لفن النحت المعاصر ، وما يدور حوله من الآراء التأملية لكبار النقاد والمثالين .

هذا وأرجو أن يجد القارىء العربى الكريم فى هذا الإنتاج المتواضع صدى لما لديه من تأملات وتطلعات ، والله سبحانه هو المعين ، وهو ولى التوفيق ؟

المؤلف

حسين محمد حسين

فهرس الجزء الأول

الموضوع	الصفحة